

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Katedra estetiky

# **Diplomová práce**

Tereza Fořtová

**Koncepce umění v díle Pieta Mondriana**

Piet Mondrian's Conception of Art

Praha 2013

Vedoucí práce: PhDr. Mgr. Miloš Ševčík, Ph.D.

### **Poděkování**

Ráda bych poděkovala PhDr. Mgr. Miloši Ševčíkovi, Ph.D. za odborné vedení práce. Děkuji také své rodině, která mě ve studiu vždy podporovala.

### **Čestné prohlášení**

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 24. 5. 2013

.....

Tereza Fořtová

## **Abstrakt**

Piet Mondrian, jeden z nejznámějších představitelů moderního abstraktního umění, se vedle umělecké tvorby soustavně věnoval i psaní teoretických textů. Ve svých úvahách se zdaleka nezabýval pouze obhajobou své malby ani programovým prohlášením konkrétního uměleckého směru. V textech můžeme nalézt obecnější esteticko-filozofické reflexe o umění, vývoji světa či postavení člověka v moderní společnosti. Tato práce představuje ucelenou Mondrianovu koncepci umění z hlediska estetiky a filozofie umění. Dotýká se takových témat jako například podstata a funkce umění, jeho prostředky, role umělce či význam umění ve vztahu ke společnosti a jejímu vývoji. Práce se také zaměřuje na východiska a ovlivnění Mondrianovy teorie. Předkládá rovněž názory některých dalších soudobých avantgardních hnutí, jimiž se částečně inspiroval a jež dohromady s jeho koncepcí umění tvoří jakýsi kontext uměleckého prostředí první poloviny dvacátého století. Práce vychází z původních textů autora, které ve většině případů doposud nebyly přeloženy do češtiny.

## **Klíčová slova**

Piet Mondrian, abstraktní umění, abstraktně-reálné umění, neoplasticismus, estetika, filozofie umění

## **Abstract**

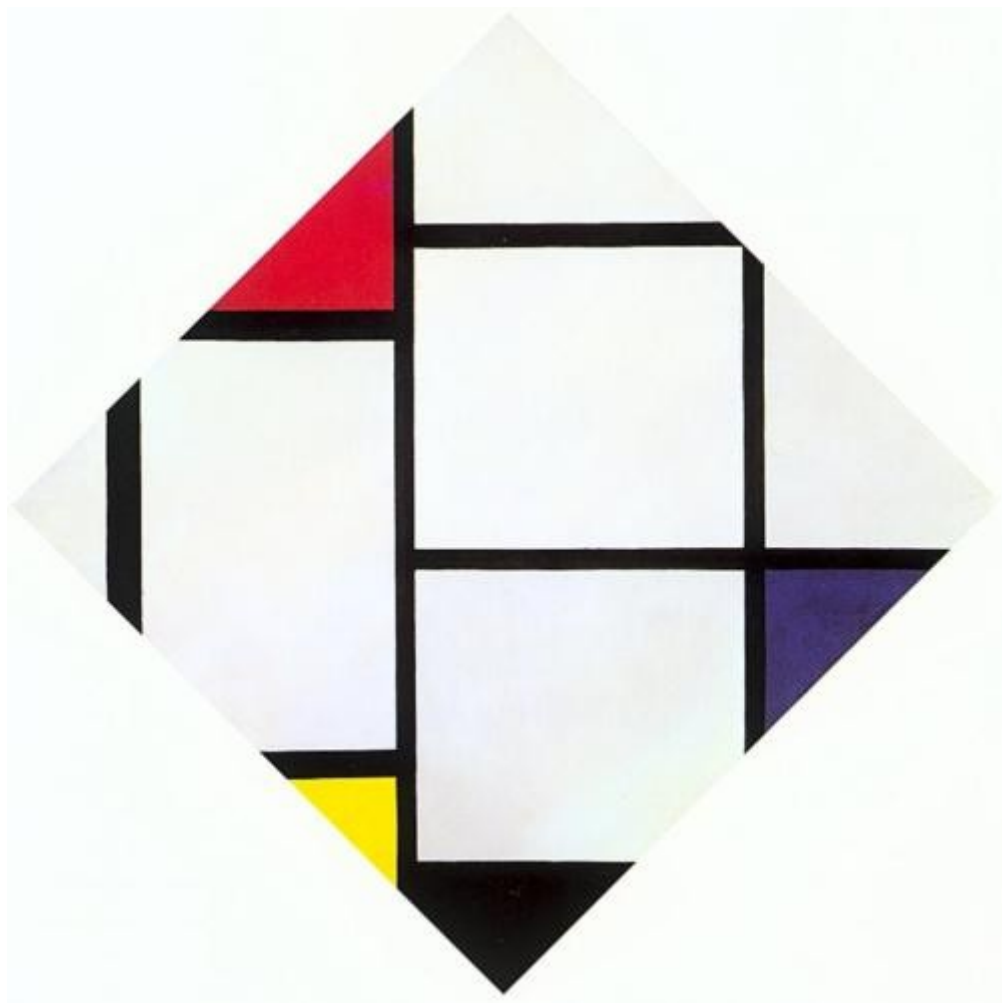
Piet Mondrian, one of the most significant representatives of modern abstract art, applied himself, aside from his own art work, to writing of theoretical texts. In his essays, he did not advocate for his own paintings, neither did he manifest any particular art movement. In these texts, one can trace rather general aesthetically-theoretical reflection on art, on the development of our world and on the position of a man in modern society. This thesis introduces Mondrian's comprehensive conception of art in light of aesthetics and the philosophy of art. It touches on the substance and function of art, on artistic means, on the role of an artist and on the meaning of art related to society and its development. The thesis focuses on the bases of Mondrian's theory and its influences. In addition, it presents various ideas of other contemporary avant-garde movements that somehow inspired Mondrian and that, together with his conception of art, create a certain context of the artistic atmosphere of the first half of the 20<sup>th</sup> century. The thesis draws from Mondrian's original texts that have, in most cases, not been translated into Czech, yet.

## **Keywords**

Piet Mondrian, abstract art, abstract-real art, neoplasticism, aesthetics, philosophy of art

## OBSAH

1. PŘEDMLUVA .....	8
2. ÚVOD .....	10
3. PIET MONDRIAN – NEJENOM MALÍŘ, ALE I TEORETIK .....	12
4. VÝCHODISKA MONDRIANOVY KONCEPCE UMĚNÍ .....	14
4.1 Teozofie .....	14
4.2 M. H. J. Schoenmaekers .....	19
4.3 Hegeliánská filozofie .....	21
5. KONTEXT MONDRIANOVY KONCEPCE UMĚNÍ .....	29
5.1 De Stijl a neoplasticismus .....	29
5.1.1 Stylistické charakteristiky a principy neoplasticismu .....	31
5.1.2 De Stijl a jeho vztah ke společnosti .....	34
5.2 Futurismus a dadaismus .....	36
5.3 Kubismus .....	40
5.4 Walter Benjamin .....	40
6. KONCEPCE UMĚNÍ V DÍLE PIETA MONDRIANA .....	45
6.1 Podstata a funkce umění .....	45
6.2 Jednotlivé druhy umění .....	53
6.3 Postavení a úkol umělce .....	56
6.4 Vztah umění ke společnosti a jejímu vývoji .....	57
7. ZÁVĚR .....	58
8. DOSLOV .....	60
9. LITERATURA .....	61
9.1 Primární zdroje .....	61
9.2 Sekundární zdroje .....	61
10. PŘÍLOHY .....	64
10.1 První manifest De Stijl .....	64
10.2 Druhý manifest De Stijl .....	65



*Tak se buduje nový pojem krásy, nová estetika.*

Piet Mondrian

## 1. Předmluva

Od renesance, kdy se umělcům podařilo si vydobýt ve společnosti silnější postavení a přestali být chápáni pouze jako anonymní řemeslníci, se nám ve větší míře dochovaly jejich autentické výpovědi o vlastní tvorbě. Postupem času textů umělců přibývalo a v některých případech můžeme považovat tyto autointerpretační teorie za samostatnou paralelu jejich vlastního uměleckého vyjádření a hlavně také za osobitý příspěvek k estetice a filozofii umění vůbec.

Od druhé poloviny devatenáctého století a především od postupujícího odklonu od figurativního umění a nástupu zcela autonomního zobrazení reality na počátku dvacátého století můžeme v textech umělců nalézt výraznější a naléhavější touhu vlastní tvorbu obhajovat.

Některé dochované texty jsou spíše jen nesystematické úryvkovité myšlenky, jiné se blíží více určité ucelené teorii. Umělci, které spojujeme se vznikem abstraktní malby – tedy především František Kupka, Wassily Kandinsky a Piet Mondrian, cítili zřejmě potřebu obhajovat a vysvětlovat svůj novátorský postoj k umění o něco razantněji. Zanechali za sebou promyšlené systematické teorie, které stojí zcela samostatně vedle jejich tvůrčí umělecké aktivity a které svým obecnějším smyslem významně přispěly k filozofii a k pochopení moderního umění. Často dokonce i toto pole překračují a vyjadřují se ve svých dílech k celospolečenským otázkám. Snad nejdále v tomto směru dospěl právě Piet Mondrian, který se ve svých teoriích významně zabývá vztahem umění ke společnosti a předkládá svůj utopický koncept nového životního prostředí moderního člověka.<sup>1</sup>

Skutečnost, že se některé utopické představy umělců nevyplnily, nic nemění na síle či autentičnosti osobní výpovědi ke stavu umění v době autorovy tvorby. Skrze teoretická díla či jiné písemné dokumenty k nám stále velice silně promlouvá touha vysvětlit nám jejich pohled na svět a především obhájit jejich umělecké počínání. Výpověď o stavu umění v určitém konkrétním období nám tato díla tedy bezesporu poskytnou, můžou ale například teoretické články Pieta Mondriana přispět i k dnešní debatě o významu umění ve společnosti?

Miroslav Lamač se v úvodu své knihy *Myšlenky moderních malířů* sám sebe ptá, „jaký význam má teorie umělců pro uměleckohistorickou a kritickou interpretaci? V jakém vztahu je tato teorie k procesu historické objektivace, která vřazuje dílo do vývoje lidského

---

<sup>1</sup> Lamač, Miroslav: *Myšlenky moderních malířů*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1968, str. 5–13.



myšlení?“<sup>2</sup> V průběhu času dochází k jednotlivé konkrétní interpretaci teoretického díla. „Umělcova autointerpretace s ní může souznít, ale může se i lišit. Umělcova teorie většinou není fenoménem objektivujícím umělecké dílo, je mnohem spíše sama součástí fenoménu umění. Na druhé straně jsou však přepjatě jednostranné ty soudy, které přisuzují teorii umělců pouze funkci vytyčovatele zdánlivých cílů, korigovaných teprve dílem, nebo které dokonce umělce charakterizují jako člověka, jenž neví a ani nemá vědět, co dělá a kam směřuje“<sup>3</sup>, odpovídá si posléze Miroslav Lamač.

Pevně věříme, že následující stránky nás přesvědčí, že teoretické dílo Pieta Mondriana nepostihuje pouze zdánlivé cíle, nýbrž že se vyjadřuje k obecnějším otázkám významu umění a snaží se vysvětlit potřebu rovnováhy a řádu ve světě v širším kontextu.

---

<sup>2</sup> Ibid., str. 10.

<sup>3</sup> Ibid.

## 2. Úvod

Předkládaná diplomová práce se snaží podat ucelenou koncepci umění obsaženou v teoretickém díle Pieta Mondriana. Tento autor je znám spíše jako jeden ze zakladatelů moderního abstraktního umění, nikoliv jako teoretik či estetik. Piet Mondrian se však téměř po celý svůj život systematicky věnoval i psaní teoretických uměnovědných článků, ve kterých nejen obhajoval a upřesňoval to, o co se snažil ve své malbě, ale vyjadřoval se také k širším filozoficko-společenským otázkám.

Oblastí našeho zájmu nejsou pouze Mondrianovy texty, jeho koncepci zasazujeme do širšího filozofického a uměleckého kontextu první poloviny dvacátého století. Představujeme jak východiska jeho koncepce umění a vlivy na ni, tak i související soudobé umělecké názory.

Důvodem výběru tématu je náš celkový zájem o toto období prvních desetiletí dvacátého století, kdy se tvořil nový umělecký kánon. V rámci uměleckých avantgardních hnutí vznikaly zajímavé filozofické texty, které reflektovaly obrovské a rychlé změny ve světě, se kterými se jen stěží tehdejší společnost dokázala vyrovnávat.

V této práci vycházíme z textů Pieta Mondriana, které nejen, že nebyly ve většině případů dosud přeloženy do češtiny, ale které dokonce nejsou ani pro českého čtenáře snadno přístupné například v knihovnách. Česky vyšel překlad pouze šesti autorových statí v knize *Lidem budoucnosti*. Téměř všechny Mondrianovy texty vycházely za jeho života pouze časopisecky, a to především v holandském *De Stijl*, ale i dalších evropských uměleckých revue. První články z dvacátých let psal Mondrian v holandštině, později některé z nich přeložil sám do francouzštiny. V době svého pobytu v Paříži začal psát rovnou francouzsky a poté ke konci života, když bydlel v Londýně a v USA, zaznamenával své myšlenky a názory v angličtině. Pro potřeby této diplomové práce pracujeme s výběrem *Lidem budoucnosti* a především také s kompletními sebranými spisy Pieta Mondriana, které uspořádali a do angličtiny přeložili až v devadesátých letech Harry Holtzman a Martin S. James. Pro přiblížení východisek Mondrianovy koncepce umění a také k dokreslení širšího kontextu vycházíme rovněž z dalších původních pramenů. Vysvětlení Mondrianovy koncepce je tedy na řadě míst doplněno krátkými výklady i jiných autorů. Tyto části práce mají pouze dokreslující charakter a neberou si za cíl podat vyčerpávající komentář. Co se týká sekundární literatury, shledáváme, že téměř veškerá dostupná literatura přibližuje Pieta Mondriana spíše z kunsthistorického hlediska. Zaměřuje se takřka výhradně na interpretaci jeho maleb. Odborných textů zabývajících se Mondrianovými teoretickými články je velice málo. I

z tohoto důvodu pevně věříme, že by tato diplomová práce mohla alespoň částečně přispět k představení Mondriana coby estetika a filozofa umění.

Záměrem práce je tedy představit jeho názory na umění v ucelené podobě a dotknout se všech důležitých aspektů, které ve svých textech rozebírá, a to především podstaty a funkce umění, jeho prostředků, postavení a úkolu umělce, jednotlivých druhů umění a rozdílů mezi nimi a také významu umění ve vztahu ke společnosti a jejímu vývoji.

Samotná práce je rozdělena do pěti kapitol. Na začátku krátce představujeme osobu Pieta Mondriana s důrazem na teoretickou tvorbu a jeho setkání s osobami či literaturou, které měly na jeho názory na umění největší vliv. V další kapitole se podrobně věnujeme východiskům jeho koncepce umění. Všímáme si podobností jeho myšlenek s učením teozofie, s filozofií holandského myslitele Schoenmaekerse a také s filozofií Georga Wilhelma Friedricha Hegela, se kterou se Mondrian seznámil skrze názory holandského neohegeliána Bollanda. V následující kapitole přibližujeme čtenáři kontext Mondrianovy koncepce umění. Mondrian byl především úzce propojen s holandskou uměleckou skupinou De Stijl. Na řadě teoretických textů propagující nový směr neoplasticismus Mondrian pracoval společně s dalšími členy skupiny. Ve svých článcích se také odkazuje na další soudobá avantgardní umělecká hnutí, jimiž se částečně inspiroval. Nejčastěji hovoří o uměleckých experimentech futurismu a dadaismu; velké ovlivnění přisuzuje také kubismu. Na konci této kapitoly hledáme rovněž paralely Mondrianových myšlenek s názory Waltera Benjamina na reprodukovatelnost a mechanizaci v umění. Oba dva autoři se totiž nezávisle na sobě zabývali otázkou významu technologických inovací v umělecké oblasti. Následující kapitola shrnuje Mondrianovy nejdůležitější teoretické články a představuje nejvýznamnější aspekty jeho koncepce umění. Domníváme se, že mnohé podstatné charakteristiky jsou podrobně rozebrány již v předchozích kapitolách, v nichž nastiňujeme východiska a kontext Mondrianova pojetí, tudíž v této kapitole akcentujeme pouze ty momenty, kterým nebyla věnována dostatečná pozornost v předcházejících částech. Závěr má za cíl přehledně shrnout celou práci a zdůraznit nejvýznamnější zjištění v rámci zkoumaného tématu.

Užité metody v této diplomové práci vycházejí z výše uvedených dispozic. Předně se jedná o pečlivý rozbor a interpretaci textů a také o jejich vzájemnou komparaci.

### 3. Piet Mondrian – nejenom malíř, ale i teoretik

Pieter Cornelis Mondriaan, ve světě umění známý pod jménem Piet Mondrian, se narodil 7. března 1872 v protestantské rodině v holandském Amersfoortu. Výtvarnému umění se začal věnovat poměrně brzy i díky podpoře vlastní rodiny. Nejprve získal oprávnění učit kresbu na základní škole, poté si doplnil vzdělání na Rijksakademii v Amsterdamu. Kolem roku 1900 se seznamuje s tehdy rozšířenou teozofií. Později také navštěvuje teozofické přednášky Rudolfa Steinera, ve kterých se Steiner zabýval i Hegelovou filozofií a Goethovou teorií barev. Tento myšlenkový směr byl mezi umělci počátkem dvacátého století velmi oblíben a Pieta Mondriana ovlivnil v podstatě na celý život. V roce 1909 dokonce vstoupil do Nizozemské teozofické společnosti.

V květnu roku 1912 se Mondrian přestěhoval do Paříže. V této době si zjednodušil své jméno na Mondrian vypuštěním druhého „a“ ze svého příjmení. V době jeho letního pobytu v Holandsku roku 1914 vypukla první světová válka, která mu znemožnila návrat do Paříže. Během války se seznamuje s holandským myslitelem a filozofem M. H. J. Schoemaekersem, od kterého přejal velkou část jeho terminologie. Brzo po seznámení začíná pracovat na svém vlastním teoretickém traktátu o novém malířství. Nové myšlenkové podněty měly vliv i na jeho uměleckou tvorbu; realita v jeho obrazech se začíná čím dál více redukovat na pravoúhlé horizontální a vertikální elementy. V listopadu roku 1917 vychází první číslo časopisu *De Stijl*, ve kterém je postupně publikována na pokračování studie Pieta Mondriana „Nové zobrazování v malířství“. Tato první studie představuje důležitý základní kámen pro celou teorii neoplasticismu, nového směru, který Mondrian založil. Kolem časopisu se vytvořila umělecká skupina, kterou vedl malíř, teoretik a básník Theo van Doesburg. Mezi jejími členy kromě Mondriana, který s *De Stijl* spolupracoval do roku 1924, patřili například umělci Bart van der Leek, Georges Vantongerloo, Vilmos Huszár či třeba architekt J. J. P. Oud. Časopis představoval svým čtenářům nejnovější poznatky o novém umění a programově propagoval neoplasticismus.

Po konci války a návratu do Paříže Mondrian pokračuje jak ve svých abstraktních malbách, tak i v psaní teoretických spisů. Ve studii „Neoplasticismus“ aplikuje své principy, které rozpracoval ve své první studii pro malířství, také na hudbu, literaturu, sochařství a architekturu. Tato studie vyšla poprvé ve Francii v roce 1921 v Mondrianově vlastním překladu do francouzštiny<sup>4</sup>. Téměř všechny ostatní Mondrianovy dokončené studie a články

---

<sup>4</sup> Holtzman, Harry, James, Martin S. (eds.): *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*, G. K. Hall & Co., Boston 1986, str. 132.

z let 1917 až 1924 vydával výhradně časopis *De Stijl* v holandském originále. Poté co Mondrian v roce 1924 svou spoluprací s tímto časopisem ukončil, vydávají jeho články různé jiné evropské revue jako například francouzské *Vouloir*, *Cahiers d'art*, *Cercle et Carré* či časopis *i 10: internationale revue*.

V roce 1938 se Mondrian přestěhoval z Paříže do Londýna. Nicméně po bombardování města na začátku druhé světové války se rozhodl přestěhovat natrvalo do USA. Teoretické články psal Mondrian až do konce svého života. Některé z nich zůstaly nedokončené. Zemřel 1. února roku 1944.<sup>5</sup>

Především za posledních dvacet pět let svého života napsal Piet Mondrian velké množství teoretických textů, které nám umožňují sledovat jeho způsob myšlení. Zanechal za sebou systematický písemný odkaz, ve kterém se snaží vysvětlit to, o co se pokusil ve své malbě. Zcela ve shodě s tímto písemným odkazem vždy usiloval o vytvoření univerzálního, vývojově vyššího stupně umění. Ve svých úvahách se zdaleka nezabývá pouze malbou, nejedná se ani o pouhá programová prohlášení určitého uměleckého směru. „Jde spíše o esteticko-filozofické texty o vývoji světa, o postavení člověka v moderní společnosti a o možných způsobech jeho interakce s okolním světem. Vedle malby jsou tyto texty důležitým, ve dvacátých letech dokonce rovnocenným Mondrianovým způsobem vyjadřování“,<sup>6</sup> shrnul Mondrianovy teoretické texty Tomáš Pospiszyl v doslovu knihy *Lidem budoucnosti*, která předkládá první český překlad zlomku Mondrianových studií.

---

<sup>5</sup> Životopisné údaje byly převzaty z knih: *Lidem Budoucnosti* (Triáda, Praha 2002, str. 169–172) a *Natural Reality and Abstract Reality: An Essay in Trialogue Form* (George Braziller, Inc., New York 1995, str. 133–141).

<sup>6</sup> Pospiszyl, Tomáš: Abstrakce podle Pieta Mondriana, in: Mondrian, Piet: *Lidem Budoucnosti*, Triáda, Praha 2002, str. 153.

## 4. Východiska Mondrianovy koncepce umění

Díky neobyčejnému rozvoji přírodních věd a techniky na přelomu devatenáctého a dvacátého století se celý svět potýkal s rychlými změnami ve společnosti. V oblasti umění důležitou roli sehrál také rozvoj fotografie, která zproblematizovala funkci figurativního malířství a zpochybnila jeho nezastupitelný význam v zobrazování skutečnosti. „V dobách těchto změn ani malířství již pro mnohé neodpovídalo současnému stavu rozvoje lidské společnosti. Ve srovnání s novými fantastickými objevy fyziky, [...] bylo jasné, že podstatu světa nelze v malířství podchytit jen zobrazováním jeho vnější podoby, ale je nutné jít dále za tuto podobu, vyvinout nový způsob zobrazování, jenž ukáže opravdovou, hlubší skutečnost světa, kterou, zatížení vlastním subjektivním viděním, nemůžeme smyslově vnímat.“<sup>7</sup> Tento nový pohled na svět našel Mondrian, stejně jako další umělci tehdejší doby, v učení teozofie, která se pro něj stala důležitým inspiračním zdrojem.

### 4.1 Teozofie

*Dnes se lidské bytosti musí přibližovat věku,  
kdy tajemství univerza jsou odhalována  
Představivostí, Inspirací a Intuicí.*

Rudolf Steiner

Vznik abstraktního umění na počátku dvacátého století je bez existence a působení okultních směrů nemyslitelný. Nauky jako teozofie nebo antropozofie zásadním způsobem ovlivnily nejvýznamnější průkopníky abstraktního umění, Kandinského, Kupku a Mondriana. Všichni tito umělci znali a četli díla Heleny P. Blavatské, Édouarda Schurého či Rudolfa Steinera.

Rudolf Steiner v březnu roku 1908 přednášel v několika holandských městech včetně Amsterdamu. Ve svých přednáškách pojednával o podstatě viditelného a neviditelného světa a o způsobu, jakým můžeme tuto dualitu zakoušet a hlavně jak ji integrovat do našeho běžného života. Přednášel také o podstatě a významu barev, které pokládal za znaky jednotlivých spirituálních stadií člověka.<sup>8</sup> Východiskem pro Steinerovo uvažování o významu

---

<sup>7</sup> Pospiszyl, Tomáš: Abstrakce podle Pieta Mondriana, in: viz výše, str. 154.

<sup>8</sup> Welsh, Robert: Mondrian and Theosophy, in: *Piet Mondrian (1872–1944): Centennial Exhibition*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1971, str. 40.

barev byla Goethova kniha *Teorie barev*, ve které Goethe polemizuje s Isaacem Newtonem a snaží se vysvětlit jejich morální účinek. Mondrian o deset let později dokonce Goetha sám jmenuje v souvislosti s barvami v poznámce ve třetí části své studie „Nové zobrazování v malířství“.<sup>9</sup> Z Goethovy teorie barev mohly na Mondriana zapůsobit především dvě klíčové myšlenky: všechny barvy mohou být odvozeny ze základní triády modrá/žlutá/červená a veškerý svět barev pochází ze základní opozice mezi světlem a tmou,<sup>10</sup> jejichž různé vzájemné působení pak vytváří pestré varianty.<sup>11</sup>

Mondrian přednášky Rudolfa Steinera v Amsterdamu navštěvoval a jejich knižní vydání uchovával celý život se svými četnými poznámkami.<sup>12</sup> O tom, že se o teozofii a antropozofii opravdu živě zajímal, svědčí také fakt, že v roce 1921 Mondrian napsal Rudolfu Steinerovi dopis, ve kterém mu poslal kopii své nedávno publikované práce „Neoplasticismus“ se slovy:

„[...] Věřím, že Neoplasticismus je umění blízké budoucnosti pro všechny pravé antroposofisty a teosofisty. Neoplasticismus vytváří harmonii skrze vyváženost dvou krajností: univerzálního a individuálního. [...] Umění vizuálně vyjadřuje vývoj života: vývoj ducha a – v opačném směru – vývoj hmoty. Není možné dosáhnout rovnováhy vztahu jinak, než rozbitím formy a jejím nahrazením nového, univerzálního výrazového prostředku.“<sup>13</sup>

Mondrian chtěl znát Steinerův názor na jeho koncepci umění v domněnku, že se v mnohém shoduje s teozofickým učením. Dopis však zůstal bez odpovědi.<sup>14</sup>

V roce 1909, rok poté, co navštívil Steinerovy přednášky v Amsterdamu, byl Mondrian zapsán do Nizozemské teozofické společnosti. Setkání s teozofií mělo velký význam nejenom pro formování jeho myšlenek o koncepci umění, ale i pro samotnou jeho tvorbu. Tradiční náměty zátiší či portrétů po něm vystřídala symboličtější témata.

Kunsthistoricky zaměřené práce o Pietu Mondrianovi většinou jeho vztahu k učení teozofie nevěnují mnoho pozornosti. O to více nás může mrzet, že jeden z jeho vůbec prvních teoretických článků z let 1913–1914, který se zabýval právě vztahem umění k teozofii, se

<sup>9</sup> Mondrian, Piet: Nové zobrazování v malířství, in: Mondrian, P.: *Lidem budoucnosti*, viz výše, str. 19.

<sup>10</sup> Mondrian sám v poznámce vysvětluje, že „barva je zkalené světlo“, a přímo odkazuje na Goetha.

<sup>11</sup> Bois, Yve-Alain: The Iconoclast, in: Rudenstine, A. Z. (ed.): *Piet Mondrian. 1872–1944*, Leonardo Arte-NGA-MoMA, Milano-Washington-New York 1994, str. 319.

<sup>12</sup> Welsh, Robert: Mondrian and Theosophy, in: viz výše, str. 39 a také Blotkamp, Carel: *Mondrian: The Art of Destruction*, Reaktion Books, London 2001, str. 42.

<sup>13</sup> Blotkamp, Carel: *Mondrian: The Art of Destruction*, viz výše, str. 182.

<sup>14</sup> Ibid.

nedochoval. Článek byl napsán pro holandský magazín *Theosophia*, byl však editory odmítnut pro svou „přílišnou revolučnost“. O existenci článku víme pouze z dopisů a Mondrianových poznámek zaznamenaných v jeho skicářích z téže doby.<sup>15</sup> Z dochovaných poznámek ze skicářů je zřejmé, že svou koncepci umění promýšlel delší dobu a že mnohé z původních myšlenek pak dále rozvíjel. Především přesvědčení, že umění může přispívat k pokroku a rozvoji celé společnosti, později nalézáme i v dalších Mondrianových člancích.

Ačkoliv Mondrian ve svých teoretických pracích explicitně přímo o teozofii moc často nehovoří, ovlivnění tímto myšlenkovým směrem je značné. Nalézáme ho ostatně u většiny průkopníků abstraktního umění. Kandinsky i Mondrian našli v teozofii argument pro obhajobu svého nefigurativního umění, které se jim jevilo ve srovnání s tradiční malbou méně materialistické, méně vykonstruované a intuitivnější.

Ze znalosti Mondrianových obrazů, které vždy obsahují jasnou pravoúhlou a jednoduchou kompozici, možná není na první pohled zřejmé, jak důležitou roli Mondrian připisoval v umělecké tvorbě právě intuici. Tu považoval za veškerý zdroj umění a umělec by se podle něj nikdy neměl řídit žádnými matematickými kalkulacemi.

*„Umění zůstává relativní, i když se povědomí doby stále více blíží k univerzálnímu a i když intuice – původ všeho umění – pochází z tohoto univerzálního: umělec tím, že sjednocuje vnitřek a zevnějšek, zůstává člověkem [...].“<sup>16</sup>*

Názor, že intuice představuje klíčový nástroj v procesu umělecké tvorby a že je nadřazena umělcovu intelektu, nalézáme již v ranějších Mondrianových studiích, většímu zdůraznění se mu však dostává až v textech datovaných od roku 1930:

*„Umění se tvoří intuicí. Intuice v našem všedním, společenském a intelektuálním životě, což vše je pouze dílčím výrazem životnosti, může ztratit svou sílu vlivem mnoha forem útlaku. Avšak v umění je intuice svobodná.“<sup>17</sup>*

---

<sup>15</sup> Ibid., str. 78–79. Mondrianovy poznámky v dochovaných skicářích z let 1912–1914 již například obsahují záznamy o protikladu ženského a mužského principu vyjádřeného pravoúhlými liniemi. Dále ve svých přípravných poznámkách píše o evolučním charakteru umění a o tom, že forma umění je vždy produktem jeho doby. Stejně jako náboženství i umění pak představuje podle Mondriana prostředek k pokroku celého lidstva. K naplnění této funkce se umění musí osvobodit od materiálního světa a přiblížit se k tomu duchovnímu. Více viz Welsh, Robert, Joosten, J. M.: *Two Mondrian Sketchbooks 1912–1914*, Meulenhoff International, Amsterdam 1969.

<sup>16</sup> Mondrian, Piet: Nové zobrazování v malířství, in: viz výše, str. 43.



O důležitosti intuice hovoří přibližně ve stejné době i surrealisté,<sup>18</sup> Mondrian však ve svých názorech vychází spíše z myšlenek Rudolfa Steinera, který intuici považuje za objektivní a nestranný, meditativní stav mysli. Intuice, navazující na představivost a inspiraci, znázorňuje v teozofickém a antropozofickém učení třetí a nejvyšší stupeň úsilí člověka v nalézání vnitřního vědění.<sup>19</sup> Tato myšlenka je velmi blízká i Mondrianovi, ačkoliv musíme zdůraznit, že Mondrian vždy upozorňoval na to, že umělec musí tuto intuici poté sám převést do vnějšího výrazu, tedy do fyzického artefaktu.<sup>20</sup>

Oblíbenost teozofie a její rychlé rozšíření v uměleckých a intelektuálních kruzích na začátku dvacátého století zapříčinil i její široký záběr. Ve světě neustálých a rychlých změn ve společnosti teozofie najednou přinášela učení, které spojovalo jak filozofii a náboženství, tak i přírodní vědy.<sup>21</sup> Hovořila o existenci univerzálního principu, který je podstatou všech věcí a který lze poznat. Skrze toto poznání pak můžeme podle teozofického učení dospět k hlubším a univerzálnějším hodnotám a k vyšší úrovni chápání světa. Toto teozofické transcendentní poznání je však určitého specifického druhu a liší se od našeho smyslového vnímání. Jeho podstatu přibližuje český překladatel Rudolfa Steinera Zdeněk Váňa v doslovu Steinerovy *Tajné vědy v nástinu*:

*„Obraz vývoje světa a člověka [...] je ovšem podstatně jiný, než ho známe z přírodních věd. Nejde v něm totiž o myšlenkovou konstrukci, vázanou jen na smyslovou zkušenost, ale o skutečnosti, které jsou určitým způsobem stále přítomné ve sféře věčnosti a vnímatelné duchovním zrakem, který se k tomuto vidění vyškolicil. To, co tento zrak vnímá, se nedá srovnávat s temnou mluvou vizí nebo s obrazy mýtů. Jsou to vnitřní zážitky, kontrolované bdělým vědomím a tlumočené pojmovou řečí dnešního člověka [...].*

---

<sup>17</sup> Mondrian, Piet: Osvobození od útlaku v umění a životě, in: Mondrian, P.: *Lidem budoucnosti*, viz výše, str. 133.

<sup>18</sup> Surrealismus zdůrazňuje význam podvědomí a osvobození mysli, odmítá rozumovou kontrolu a umění založené na matematických a rozumových pravidlech. V uměleckém tvoření zavádí tzv. „čirý psychický automatismus“.

<sup>19</sup> Blotkamp, Carel: *Mondrian: The Art of Destruction*, viz výše, str. 203.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Teozofie eklekticky spojovala dohromady židovsko-křesťanskou tradici s východními náboženstvími i filozofií starého Řecka, Egypta či Indie. Nebránila se ani nejnovějším vědeckým poznatkům. Ovlivněna byla například Darwinovou teorií evoluce či novými objevy z oborů psychologie a biologie. Hlavními cíli Teozofické společnosti, kterou roku 1875 založila Helena Petrovna Blavatská, bylo vytvoření „univerzálního lidského bratrství“ bez rozlišování lidských ras, víry či pohlaví, podpora studia náboženství, filozofie a vědy a také zkoumání zákonů přírody a latentních sil v člověku.

*Klíčem k poznání světa a jeho vývoje je člověk sám [...], který v sobě nese všechny minulé vývojové stupně, stejně jako zárodky stupňů příštích.*<sup>22</sup>

Umělci, kteří byli ovlivněni teozofií, našli nový námět a obsah umění; snažili se zobrazit univerzální princip, skutečnost, která leží za smyslovým vnímáním. Další významnou myšlenku, kterou Piet Mondrian přejal z teozofie, je přesvědčení o neustálém vývoji. Podle teozofického učení je veškerý život založen na již zmíněném evolučním principu. Podle Mondriana hlavním cílem umění je dát tomuto evolučnímu principu určitý výraz.<sup>23</sup> V jeho koncepci umění hraje motiv neustálého vývoje velmi důležitou roli.

Této společné myšlenky si všímá i teoretik Robert Welsh, který se ve svém článku „Mondrian a teozofie“<sup>24</sup> zabývá vztahem Mondrianových myšlenek a teozofie nejpodrobněji. Kromě důkladných rozborů jednotlivých Mondrianových obrazů z doby, kdy byl teozofií ovlivněn nejvíce, Welsh hledá paralely mezi Darwinovou teorií evoluce, teozofickým učením a Mondrianovou koncepcí umění. Welsh píše, že podle Blavatské jediná zásadní Darwinova chyba byla, že považoval za stimulující sílu ve světě hmotu, a ne ducha. Ačkoliv hmota představuje nezbytný prostředek, skrze nějž se přibližujeme k duchovnímu světu, ve své významnosti stojí až za duchem, jelikož se hmota rodí z ducha, míní Blavatská. Tato polarita ducha jako aktivní síly a hmoty jako pasivní síly ve světě byla všeobecně přijímaná jako základní doktrína teozofie a dalších okultních a spiritualistických směrů. Můžeme ji nalézt také následně u Rudolfa Steinera a filozofa Schoenmaekerse, který Mondriana značně ovlivnil. Ostatně stejný koncept polarit prostupuje i celým Mondrianovým teoretickým dílem; speciálně k teozofickému pojetí evoluce pak nepřímou poukazuje jako k určujícím faktoru, když hovoří o historii umění.<sup>25</sup>

Mnozí teoretikové přisuzují vlivu Schoenmaekersovy filozofie na Mondrianovu koncepci umění výlučné postavení. Robert Welsh ve svém článku rozhodně nezpochybňuje velké ovlivnění, nicméně také zdůrazňuje, že oba dva autoři byli nezávisle na sobě ovlivněni tehdy velice populární a rozšířenou teozofií a v podstatě tak mohli dospět k některým stejným závěrům paralelně.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> Váňa, Zdeněk: Doslov překladatele, in: Steiner, Rudolf: *Tajná věda v nástinu*, Fabula, Hranice 2005, str. 258.

<sup>23</sup> Golding, John: Mondrian a architektura budoucnosti, in: Golding, J.: *Cesty k abstraktnímu umění*, Barrister & Principal, Brno 2003, str. 15.

<sup>24</sup> Welsh, Robert: Mondrian and Theosophy, in: viz výše, str. 35–51.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> Ibid., str. 36.

## 4.2 M. H. J. Schoenmaekers

Během svého nedobrovolného pobytu v Holandsku v průběhu první světové války se Mondrian seznámil s knězem, matematikem, filozofem a také teozofem M. H. J. Schoenmaekersem, který měl na jeho názory o umění velký vliv. Krátce před jejich prvním setkáním tento holandský filozof a moralista, který svůj filozofický přístup definuje jako „pozitivní mysticismus“, vydal dvě knihy *Nový obraz světa (Het Nieuwe Wereldbeeld)*<sup>27</sup> a *Principy plastické matematiky (Beginselen der beeldende wiskunde)*<sup>28</sup>, ze kterých Mondrian čerpal nejen další podněty pro svou vlastní koncepci umění, ale ze které převzal i část své terminologie. Mondrian sám na Schoenmaekersovu prvně zmíněnou knihu odkazuje ve své studii „Nové zobrazování v malířství“ v souvislosti s převáděním přírodních barev na základní primární barvy, které podle něj zaručí „vnitřnější zobrazení“.<sup>29</sup>

Schoenmaekers se v knize *Nový obraz světa* snažil rozvinout teorii, která měla uchopit a definovat svět pomocí zjednodušených schematických obrazů, a na jejich základech pak vyvozoval mravní závěry.<sup>30</sup> Schoenmaekers dochází k tomu, že nejobsažnější a nejjasnější obraz smyslového světa má vždy geometrický charakter; konkrétně se vyjevuje v protikladu horizontálních a vertikálních elementů. Tento obraz světa svou vnitřní čistotou pak utváří nejvyšší etické a estetické cíle pro člověka.<sup>31</sup>

Hlavním tématem Schoenmaekersovy knihy je tedy převádění veškerých složek života na protikladný horizontálně-vertikální pohyb. Kříž, který z tohoto pohybu vzniká, odhaluje podle Schoenmaekerse vnitřní podstatu skutečnosti. Na jiných místech hovoří také o „naplnění jasnosti“ či o „objektivně kontrolované pravdě“.<sup>32</sup>

Dnes již téměř zapomenutá kniha obsahuje řadu myšlenek, které nám přímo evokují některé pasáže z Mondrianových statí a ukazují nám možný původ a inspiraci Mondrianovy koncepce umění. Schoenmaekers ve své knize například píše:

„Vertikálnost je prvek, jehož význam spočívá ve spojení se s horizontálností a ve vytvoření plastického obrazu.“

---

<sup>27</sup> Schoenmaekers, Mathieu Hubertus Josephus: *Het Nieuwe Wereldbeeld*, Van Dishoeck, Bussum 1915.

<sup>28</sup> Schoenmaekers, Mathieu Hubertus Josephus: *Beginselen der beeldende wiskunde*, Van Dishoeck, Bussum 1916.

<sup>29</sup> Mondrian, Piet: Nové zobrazování v malířství, in: viz výše, str. 19.

<sup>30</sup> S podobnými názory se můžeme setkat také u jiného holandského filozofa Barucha Spinozy. I on se snaží vysvětlit etické principy pomocí geometrické metody tak, aby dal své práci objektivnější a univerzálnější platnost.

<sup>31</sup> Seuphor, Michel: Mondrian et la pensée de Schoenmaekers, in: *Werk*, LIII (1966), str. 362.

<sup>32</sup> Ibid.

*„Nejedná se o vyměřování věcí, ale o vytvoření skutečnosti pomocí vnitřního a s využitím naší schopnosti imaginace. Musíme vše převést na rozumově kontrolovatelné konstrukce, abychom poté tyto konstrukce našli v přírodě a pochopili je plasticky.“*

*„Každý plastický obraz se rozkládá na horizontální a vertikální pohyby, které se poté znovu skládají do nové plastičnosti.“<sup>33</sup>*

Schoenmaekers často operuje s termíny „plastický“, „plastičnost“ či „nová plastičnost“ (*nieuwe beelding*). Právě tyto pojmy Mondrian inkorporoval do své teorie umění, kterou později pojmenoval neoplasticismus; tedy přímo Schoenmaekersovým termínem. Tento pojem je však zároveň pro teoretiky i překladatele Mondriana či Schoenmaekerse značně problematický. Holandské slovo „beelding“, které použil Schoenmaekers v názvech obou svých knih i Mondrian v titulu své první studie, má daleko širší význam, než mu překladatelé většinou přisuzují. V anglickém i francouzském jazykovém prostředí se zmíněný pojem často překládá pouze jako „obraz“ (*image*) či častěji, především v případě názvu první Mondrianovy studie, přímo termínem „plasticismus“, což je ovšem zjednodušení a anachronismus. V době, kdy Mondrian psal svou první studii, totiž o neoplasticismu ještě explicitně nehovoří.

Holandské slovo „beelding“ má blízko k německému „Gestaltung“ a mohlo by se překládat jako něco, co dává něčemu určitou formu.

Odlišně od anglické či francouzské jazykové oblasti byl název první Mondrianovy studie „De Nieuwe Beelding in de schilderkunst“ přeložen do češtiny ve výboru *Lidem budoucnosti*; překladatel Petr Rezek nazval tuto studii „Nové zobrazování v malířství“ a v doslovu svou volbu zdůvodnil takto:

*„Věříme, že tímto překladem s důrazem na obraz zachováme z myšlenkového postupu více, než kdybychom použili běžného překladatelského zjednodušení, například anglického, které již v těchto raných textech pro zobrazování užívá výraz plastic expression (plastické vyjádření), a tak tyto texty uvádí do přímé souvislosti s neoplasticismem, což není nutně chybou, ale něco podstatného se ztrácí. Právě tak zavádějící je nieuwe beelding chápat jako nové tvoření [...]. Podržení výrazu zobrazování a zobrazovat učiní více patrným Mondrianovo východisko. Tím je otázka zobrazení plastičnosti v malířství. Teprve když se tato*

<sup>33</sup> Ibid. Přeloženo z francouzštiny. Dle zjištěných informací kniha vyšla pouze v holandském originále a nebyla nikdy přeložena do jiných jazyků. Michel Seuphor ve svém článku cituje krátké pasáže ze Schoenmaekersovy knihy ve francouzském překladu bez uvedení přesných míst a odkazů na původní vydání.

*otázka, která je vlastní otázkou po zobrazení prostoru, podrobí redukci a novými zobrazovacími prostředky se „zobrazí“ to, co je „příčinou zjevování v prostoru“<sup>34</sup>, lze uvažovat o odhalené nové plastičnosti v novém zobrazování. Pozdější výraz neoplasticismus proto neznamená nové tvoření (kterým samozřejmě musí být také), ale nové zobrazování plastičnosti. Tedy teprve druhotně je toto zobrazování nazváno neoplasticismem, protože zobrazuje nově objevenou plastičnost, tedy novou plastičnost. Sestoupí-li se pak k základu zjevování prostoru, k rozepětí či expanzi, lze shledat společnou půdu s dalšími obory umění. Jednotlivá umění se od sebe pak liší tím, že používají jiné prostředky zobrazování nové plastičnosti. Ale všechna umění podávají obraz, protože obrazem je to, co ukazuje něco jiného, než čím je.“<sup>35</sup>*

Přímo termín neoplasticismus Mondrian poprvé použil až v roce 1920 ve své studii „Neoplasticismus: Všeobecný princip plastické ekvivalence“, kde ho ztotožňuje s „abstraktně-reálným malířstvím“, což je pojem, který pro svůj nový přístup k umění používá běžně ve své první studii a který představuje zcela novou reálnou a čistou plastičnost. Nástup nové plastičnosti započal podle Mondriana již kubismus, který plastičnost očistil od „tragiky“ především „opozicí čisté barvy a abstrakcí od přírodní formy“, ale dokončil ho až neoplasticismus.<sup>36</sup> Podstatu nové plastičnosti v malířství Mondrian charakterizuje jako „kompozici pravoúhlých barevných ploch vyjadřující nejvnitřnější realitu“, které je dosaženo „nikoliv skrze přírodní zjev, nýbrž *plastickým vyjádřením vztahů*.“<sup>37</sup>

Ať už výše zkoumaný pojem přeložíme jakkoli, je zřejmé, že koncept „beelding“ představuje jak v teorii umění u Mondriana, tak i ve filozofickém systému M. H. J. Schoenmaekerse zásadní princip v jejich pohledu na svět.

#### **4.3 Hegeliánská filozofie**

Ačkoliv Mondrian ve svých teoretických pracích nepoužívá přímo termín „dialektický“, jeho koncepce umění se zakládá na konfliktu a následné harmonizaci dvou protikladů. Tato základní dualita je hybnou silou Mondrianova pojetí, které vykazuje jasný

---

<sup>34</sup> Viz Mondrian, Piet: Nové zobrazování v malířství, in: viz výše, str. 22.

<sup>35</sup> Rezek, Petr: Poznámky k terminologii, in: Mondrian, P.: *Lidem budoucnosti*, viz výše, str. 150.

<sup>36</sup> Mondrian, Piet: Neoplasticismus: Všeobecný princip plastické ekvivalence, in: Mondrian, P.: *Lidem budoucnosti*, viz výše, str. 80.

<sup>37</sup> Ibid., str. 81.

dialektický charakter. Také Schoenmaekers pracoval s koncepcí protikladů, ale jeho systém je spíše „statický dualismus“: horizontální a vertikální elementy pro něj představují kříž, jenž znázorňuje nejdokonalejší rovnováhu.<sup>38</sup> V tomto smyslu Mondrian Schoenmaekersovu filozofii překonal tím, že vztah dvou protikladů pojímá dialekticky, a tedy dynamicky. Vertikální a horizontální elementy jsou stále v aktivním vztahu, vzájemně se doplňují, stejně jako se neutralizují.<sup>39</sup>

Mondrianovy myšlenky založené na dialektice jsou přítomné již v ranějších textech dochovaných ve skicářích z let 1913–1914. Mondrian v nich zastává názor, že život je řízen dualitou Ducha a Hmoty. Tomuto základnímu protikladu pak odpovídají i jiné dvojice, které Mondrian ve svých textech používá, jako například abstraktní/reálný, vnitřní/vnější, univerzální/individuální, aktivní/pasivní, tvoření/uchovávání či mužský/ženský princip. Cílem moderního umělce, který dosáhl jasné představy o skutečnosti, je tyto protiklady rozpoznat v přírodě a zobrazit je pro ostatní, aby byly zřetelné, a hlavně je uvést v jednotu a soulad.<sup>40</sup>

*„Konflikt mezi Hmotou a Silou existuje ve všem; mezi mužským a ženským principem. Existuje také ve společenském životě. Rovnováha mezi nimi znamená štěstí. Je těžké ho však dosáhnout částečně také kvůli tomu, že jedno je abstraktní a druhé reálné. Život přichází skrze konflikt; změna je nezbytná.“<sup>41</sup>*

Vzájemně se doplňující protiklady jsou pro Mondriana nepostradatelné pro dosažení rovnováhy. Vyvážená dualita pak vede ke štěstí v životě a k jednotě v umění:

*„Duch (Síla) a hmota: jednota. Z této Jednoty přichází touha tvořit.“<sup>42</sup>*

Paul Crowther nachází původ dialektického pojetí světa u Mondriana ve filozofii holandského neohegeliána G. J. P. J. Bolland, jehož dílo Mondrian znal a četl od roku 1912.<sup>43</sup> Bolland byl profesor filozofie na universitě v Leidenu a také pokračovatel a

---

<sup>38</sup> Bois, Yve-Alain: The Iconoclast, in: viz výše, str. 338.

<sup>39</sup> Ibid., str. 339.

<sup>40</sup> Holtzman, Harry, James, Martin S. (eds.): *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*, viz výše, str. 16.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Crowther, Paul: The Dialectic of Abstract-Real in Mondrian, in: Crowther, P.: *The Language of Twentieth-Century Art: A Conceptual History*, Yale University Press, New Haven 1997, str. 130.

popularizátor Hegelovy filozofie. V prvních desetiletích dvacátého století byly jeho texty v Holandsku značně populární, ovlivnily celou generaci nizozemských umělců.<sup>44</sup> Od té doby, co se Mondrian seznámil s dialektickým přístupem, poskytoval mu kostru pro jeho koncepci umění, kterou opakoval a stále zpřesňoval během celé doby, co psal teoretické texty, tedy až do čtyřicátých let dvacátého století.<sup>45</sup> Mondrian ve své studii „Nové zobrazování v malířství“ Hegela i Bollanda vícekrát zmiňuje a odkazuje na ně právě v souvislosti s dualitou protikladů.<sup>46</sup>

V Mondrianově koncepci umění hraje vzájemná interakce dvou prvků velmi důležitou roli. Každý element ze zmíněných dualit je v přímém vztahu s ostatními členy a Mondrian tyto dvojice často používá synonymně. Vždy první prvek z dvojice koreluje s ostatními prvními členy: „vnitřní“, „duch“ či „univerzalita“ představují různé aspekty téhož a jsou pozitivní stranou duality.<sup>47</sup>

„Tato dialektika protikladů znamená, že vztah je základním rysem našeho kognitivního přístupu ke světu. Není to pouze kvůli tomu, že pojem dualita s sebou logicky nese vztah mezi dvěma elementy, ale také kvůli tomu, že v určitých historických epochách je mezi nimi nerovnováha. Ta je ve skutečnosti zdrojem všeho tragického v životě.“<sup>48</sup> Mondrian sám píše:

„Sjednocení univerzálního (pokud se rozvinulo v člověku) s individuálním (pokud vyzrálo v člověku) způsobuje tragiku; *boj jednoho s druhým je tragédií života. Tragédie vzniká z nerovnosti ve zjevu duálnosti, ve které se jednota – v prostoru a čase – zjevuje.*“<sup>49</sup>

A dále také o tragice již ve vztahu k umění:

„*Nevyváženost mezi individuálním a univerzálním plodí tragiku a svůj výraz nachází v tragické plastičnosti. Ať už jde o formu nebo tělesnost, všude dominuje přírodní, jež stojí u zrodu tragiky.*

---

<sup>44</sup> Blotkamp, Carel: *Mondrian: The Art of Destruction*, viz výše, str. 246, poznámka č. 17.

<sup>45</sup> Crowther, Paul: *The Dialectic of Abstract-Real in Mondrian*, in: viz výše, str. 130.

<sup>46</sup> Viz například: Mondrian, Piet: *Nové zobrazování v malířství*, in: viz výše, str. 31: „Každý ví, že takřikajíc nic na světě nelze myslet z něho samotného nebo samo o sobě, nýbrž vše se posuzuje srovnáním s protikladem.“

<sup>47</sup> Crowther, Paul: *The Dialectic of Abstract-Real in Mondrian*, in: viz výše, str. 130.

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Mondrian, Piet: *Nové zobrazování v malířství*, in: viz výše, str. 44.

*Tragika v životě vede k umělecké tvorbě: umění je svou podstatou abstraktní a s přírodní konkrétností je v rozporu – proto můžeme předznamenat postupný rozpad tragiky. Čím je tragiky méně, tím je umění čistší.*<sup>50</sup>

*„Lidský duch tedy hledá pravdivé (které je zbaveno tragiky), ale v krásnu stále nachází relativnost, a proto více či méně tragiku. Umění nás však vede cestou krásy k pravdivému, a proto ke zjevu, který je zbaven tragiky. Záměrem umění je zobrazit úplné osvobození od tragiky.*“<sup>51</sup>

Naše snaha zmírnit tragiku skrze naleznutí pravdy a klidu v rovnováze protikladů nás přivádí čím dál tím více směrem k univerzálnímu. Podle Paula Crowthera má však tato myšlenka blíže k Schopenhauerovi, než k Hegelovi: pro Mondriana není základní hybnou silou „dialektické změny v lidském vědomí“ pouze úsilí dosáhnout nejvyššího stupně sebepoznání tak, jak ho nalézáme u Hegela, ale její hybnou silou je především zmírnění tragiky v životě.<sup>52</sup>

Podobnost Mondrianova přístupu s Hegelovým postojem spočívá nicméně v obdobné formální struktuře dialektického postupu. Ten zahrnuje přechod od daného jednostranného stavu věcí (teze) k nové koncepci zpochybňující tento stav (antiteze) a nakonec dochází ke stavu, v němž jsou teze a antiteze rozpoznány v jejich opozici jako „vzájemně se definující elementy ve vyšší dialektické jednotě (synteze)“.<sup>53</sup> A obdobně jako Hegel Mondrian tento pohyb spatřuje od vnější pouze zdánlivé jednoty přírodních forem (teze) přes vnitřní abstrakci nebo zobecnění umělce (antiteze) ke konečné exteriorizaci, kdy se pravda ukazuje ve vyšší a vyhraněnější (určitější) formě (synteze), tedy v zobrazení univerzálního vyváženého vztahu pomocí nových zobrazovacích prostředků.<sup>54</sup> Mondrian ve své studii „Nové zobrazování v malířství“ píše:

*„Subjektivizace univerzálního v umění na jedné straně univerzální snižuje, na druhé straně umožňuje individuu povznést se k němu.*“<sup>55</sup>

---

<sup>50</sup> Mondrian, Piet: Neoplasticismus: Všeobecný princip plastické ekvivalence, in: viz výše, str. 78–79.

<sup>51</sup> Mondrian, Piet: Nové zobrazování v malířství, in: viz výše, str. 45.

<sup>52</sup> Crowther, Paul: The Dialectic of Abstract-Real in Mondrian, in: viz výše, str. 133.

<sup>53</sup> Ibid.

<sup>54</sup> Ibid. a také str. 138.

<sup>55</sup> Mondrian, Piet: Nové zobrazování v malířství, in: viz výše, str. 28.



*„Dnešní život již není přírodní – ale abstraktně-reálný. [...] I když skutečně moderní kultivovaný člověk žije v konkrétní realitě, jeho duch ji přeměňuje v abstrakci, jeho vlastní život postupuje k abstraktnímu – avšak tak, že zase abstrakci činí reálnou. Tak postupuje umělec: a proto tvoří abstraktně-reálné umění.“<sup>56</sup>*

A nakonec uveďme část textu, kde se Mondrian přímo odkazuje na filozofii Georga Wilhelma Friedricha Hegela:

*„Teprve dnes, když povědomí doby vyžrálo, kdy vztah vnitřku a zevnějšku, ducha a přírody je stále vyrovnanější, umělec cestou umění (tj. cestou exteriorizace) dospěl k vědomému poznání staré pravdy, kterou již dávno zdůraznilo logické myšlení (Hegel).*

*Umění – jako jedno z odhalení pravdy – vždy vyjadřovalo pravdu protikladů, ale teprve dnes ji tvůrčím způsobem uskutečnilo.“<sup>57</sup>*

Podle Mondriana v sobě veškeré umění zahrnuje dialektický pohyb, ale až abstraktně-reálné malířství představuje jeho nejvyšší stupeň.<sup>58</sup> Paul Crowther ve své studii spojuje Mondrianův termín „abstraktně-reálný“ s celkovým postupem od vnější přírody přes abstrakci až ke konečnému zobrazení vyvážených protikladů. Pojem „abstraktně-reálný“ podle něj naznačuje dva póly a zároveň dialektickou vztahovost. V konečné fázi (syntezi) nabývá abstraktně-reálné malířství vyššího významu: Když čisté zobrazovací (plastické) prostředky<sup>59</sup> dosáhnou rovnováhy, již se nezabýváme jimi samotnými.<sup>60</sup> „Přicházíme do kontaktu s dílem, ve kterém se abstraktní stalo reálným díky tomu, že bylo vyjádřeno v jeho pravé podobě jako dualita a zároveň kde reálné se stalo abstraktním skrze použití čistých ‚plastických‘ prostředků (spíše než konkrétních přírodních forem).“<sup>61</sup> Mondrian tento vztah popisuje takto:

*„Tak se to, co je extrémním zevnějškem v zobrazení vztahu ruší, stejně jako extrémní vnitřek, a protiklady zevnějšku a vnitřku dojdou jednoty v zevnějšku zobrazování.*

---

<sup>56</sup> Ibid., str. 30.

<sup>57</sup> Ibid., str. 31–32.

<sup>58</sup> Mondrian ve své studii „Nové zobrazování v malířství“ píše: „Veškeré umění je *více nebo méně* přímým estetickým výrazem univerzálního. V tomto *více méně* spočívá *stupňovitost* a právě tato *stupňovitost* (která pochází ze subjektivní přeměny univerzálního) je tím, co je s to novému zobrazování dopomoci k nejčistšímu odhalení umění.“ (Mondrian, Piet: Nové zobrazování v malířství, in: viz výše, str. 27.)

<sup>59</sup> Mondrian vždy hovoří o třech základních zobrazovacích prostředcích v abstraktně-reálném malířství: tři základní barvy (modrá, žlutá, červená), sestava ploch a pravé úhly.

<sup>60</sup> Crowther, Paul: The Dialectic of Abstract-Real in Mondrian, in: viz výše, str. 140.

<sup>61</sup> Ibid., str. 140–141.

*Spatříme-li tuto jednotu, pak spatříme zřetelně a jasně jednotu abstraktně-reálného zobrazení s viditelným; uvidíme pak zobrazování nikoliv jako bezcílné řazení ploch a linií, nýbrž jako vyvážené zobrazování člověka a přírody, vnitřku a zevnějšku v jejich nejhlubším a nejkrásnějším, v jejich věčném významu.*<sup>62</sup>

Umění pro Mondriana představuje možnost, jak se vypořádat s nerovnováhou a nestabilitou, která je stále přítomna v přírodě a která v nás probouzí tragiku. Umění nás může přivést k určitému „existenčnímu klidu“.<sup>63</sup> Mondrian tuto vlastnost nepřisuzuje výhradně oblasti umění. Na rozdíl od Hegela však nepovažuje umění jen za nižší stadium odhalování ducha ve světě, ale přisuzuje mu minimálně stejně významnou pozici, jakou má náboženství či filozofie.<sup>64</sup>

*„Filosofie i umění vyjadřují univerzální plasticity: filosofie se vyjadřuje pravdou, umění krásou. A protože pravda a krása jsou v jádru jedno, popírat zjevnou spřízněnost obou těchto plastičností je nelogické.*“<sup>65</sup>

A o vztahu umění a náboženství Mondrian píše:

*„Umění – ačkoliv je účelem samo o sobě – je tak jako náboženství prostředkem, kterým se poznává univerzální, tj. kterým se nazírá v zobrazení.*“<sup>66</sup>

Vztahu umění a náboženství Mondrian věnoval ve svém díle značnou pozornost. Přibližně z let 1938–1940 je dochována krátká studie psaná tužkou v malém notýsku s názvem „Nové náboženství?“, ve které se Mondrian tímto tématem podrobně zabývá a své dřívější úvahy činí ještě explicitnější. Uvádí, že staré tradiční náboženství je represivní a utlačuje moderního člověka. Na jeho místo dosazuje nové umění:

---

<sup>62</sup> Mondrian, Piet: Nové zobrazování v malířství, in: viz výše, str. 33–34.

<sup>63</sup> Crowther, Paul: The Dialectic of Abstract-Real in Mondrian, in: viz výše, str. 141.

<sup>64</sup> Některé pasáže Mondrianových studií naznačují, že umění mohl považovat za nejlepší a nejvyšší vyjádření rovnováhy vnějšku a vnitřku, které přináší úlevu od všeho tragického ve světě. Přímou tento závěr vyvozuje i Paul Crowther ve své studii *The Dialectic of Abstract-Real in Mondrian* (str. 141–142) s argumentem, že ve filozofii, vědě či náboženství vždy převažuje univerzální, a nedochází tak k úplné rovnováze protikladů. Nicméně Mondrian o tomto výlučném postavení umění nikde explicitně nehovoří. Snad nejbližší k této myšlence se Mondrian přibližuje v této pasáži: „Myšlení, které směřuje výlučně k pravdě, zůstává uvězněno v říši čistého rozumu a není uměním. [...] Umění je pouze *plastické vyjádření člověka v jeho úplnosti* – proto nesmí nic chybět.“ (Mondrian, Piet: Neoplasticismus: Všeobecný princip plastické ekvivalence, in: viz výše, str. 89.)

<sup>65</sup> Mondrian, Piet: Neoplasticismus: Všeobecný princip plastické ekvivalence, in: viz výše, str. 89.

<sup>66</sup> Mondrian, Piet: Nové zobrazování v malířství, in: viz výše, str. 28.

*„Nové umění je staré umění osvobozené od všeho útlaku. Moderní stavby, které vyvolávají pocit krásy, nahrazují kostely. Tímto způsobem se umění stává náboženstvím. Nové náboženství je víra v život. Nové náboženství je pro ty, kteří jsou schopni abstrakce.“<sup>67</sup>*

Vztah umění a náboženství vidí Hegel odlišně. Podle něj umění, náboženství i filozofie mají stejný obsah a liší se formou, jak svůj obsah „přivádějí k uvědomění“. Hegel doufá, že umění se bude dále rozvíjet k dokonalosti, nicméně jeho forma podle něj již přestala být nejvyšší potřebou ducha a na jeho místo nastoupilo náboženství, které stojí výše. V konečné fázi ani náboženství již nebude moci plnit svou funkci a bude nahrazeno filozofií, nejčistší formou svobodného myšlení.<sup>68</sup>

Mondrian takovouto hierarchii nezavádí. Jde dokonce ještě dále a ve svých textech připouští, že rovnováhu můžeme nalézat i jinde, než ve třech zmíněných oblastech. Podle Mondriana existuje pouze jeden společný princip, jeden univerzální obsah, který je zahrnut v řadě různých forem, které jsou produktem své doby. Tento univerzální a neměnný obsah lze odhalit a manifestovat nejen prostřednictvím umění, náboženství či filozofie, ale můžeme ho nalézt i v běžném každodenním životě:

*„Abstraktně-reálný život není nutné hledat výlučně v umění, vědě a náboženství: může se v nich realizovat, ale lze jej prožívat i v každé životní aktivitě.“<sup>69</sup>*

V Hegelově uzavřeném systému světa umění, náboženství a filozofie představují různé úrovně manifestace ducha. Hegel pojímá umění dynamicky, ovšem pouze v rámci svého systému, v mezích zákonitostí a nezbytností vývoje světa. Mondrian nevytváří žádný ucelený systém. Celá jeho koncepce je v tomto směru daleko otevřenější i dynamičtější.

Oba dva autoři se také dotýkají otázky konce umění. Z Hegelova hierarchického postupu od umění k filozofii je zřejmé, že umění postupně ztrácí svou původní funkci a významnost:

*„V každém z těchto ohledů pro nás umění po stránce svého nejvyššího určení je a zůstává čímsi minulým. Tím se též stalo, že pro nás ztratilo ryzí pravdivost a životnost a že se*

---

<sup>67</sup> Mondrian, Piet: A New Religion?, in: Holtzman, Harry, James, Martin S. (eds.): *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*, viz výše, str. 319.

<sup>68</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Estetika*, sv. 1, Odeon, Praha 1966, str. 118–121.

<sup>69</sup> Mondrian, Piet: Nové zobrazování v malířství, in: viz výše, str. 51.

*přesunulo spíše do naší představy, než aby udržovalo svou někdejší nezbytnost ve skutečnosti a zaujímal v ní své vyšší místo.*<sup>70</sup>

Pouze v tomto smyslu je pro Hegela umění u svého konce. To, že umění ztratilo svůj původní význam, neznamená, že dojde k jeho úplnému zániku. Onen konec umění tedy neznačí jeho zmizení. Hegel hovoří o tom, že umění se bude i nadále rozvíjet a bude mít ve světě své opodstatnění, i když ne totožné, jako mělo dříve.<sup>71</sup> Hegel se nachází v době, kdy ke „konci umění“ už v podstatě došlo. Pro Mondriana je naopak konec umění stavem až poměrně daleké budoucnosti. O konci umění pojednává, ale v tom smyslu, že nakonec ve svém důsledku vplyne do okolního života a stane se jeho pevnou součástí. O vývoji umění, který nakonec vyústí v jeho konec, Mondrian píše na řadě míst:

*„Veškeré naturalistické malířství sloužilo k tomu, aby skrze zobrazení přírody dospělo k zobrazení abstraktního, a tím k vyváženému zobrazení extrémů – jednoho a druhého. Stejně abstraktně-reálné malířství slouží zase tomu, aby se dospělo k ne-zobrazování: tj. ke konci umění, jak je známe dnes, jako něco, co sice je zobrazením života, ale co ještě není životem samotným. Až se umění promění v reálný život, teprve pak nastane konec našeho dnešního umění.*<sup>72</sup>

*„V umění lze jednotu jednoho a druhého uskutečnit abstraktně: proto umění předchází reálnému životu. Reálný život musí vyčkat na ekvivalenci jednoho a druhého, aby dosáhl jednoty. Ekvivalencí se zde miní (relativně) čisté jedno a (relativně) čisté druhé. Až po dosažení této ekvivalence přerůstají protiklady jeden v druhý a je reálně dosaženo právě jednoty. Nové zobrazování – v předstihu své doby – je obrazovým výrazem bodu obratu lidského vývoje – je obdobím ekvivalence jednoho a druhého. Až skutečně nastane toto období, umění se přemění v reálný život.*<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Estetika*, sv. 1, Odeon, Praha 1966, str. 65.

<sup>71</sup> Konrad Paul Liessmann ve své knize *Filozofie moderního umění* píše: „Zajímavé ale je, že Hegel interpretuje osvobození umění také jako jeho ztrátu – umění, které muselo vyškrtnout své kultovní a náboženské funkce, není již tím, čím kdysi bývalo. Jeho svoboda ho odsuzuje k nezávaznosti. Doby, kdy krása a pravda mohly tvořit jednotu, jsou ty tam – i tehdy, kdyby to bývala projekce přání do minulosti.“ (Liessmann, Konrad Paul: Na počátku: Konec umění, in: Liessmann, K. P.: *Filozofie moderního umění*, Votobia, Olomouc 2000, str. 32.)

<sup>72</sup> Mondrian, Piet: Nové zobrazování v malířství, in: viz výše, str. 34 (text a poznámka pod čarou).

<sup>73</sup> Ibid., str. 44–45.

## 5. Kontext Mondrianovy koncepce umění

Piet Mondrian je bezesporu nejznámějším představitelem uměleckého hnutí neoplasticismu. Tento směr založil a je i autorem největšího počtu teoretických textů, které se konceptem nového zobrazování v malířství zabývají. Mondrian za sebou zanechal rozsáhlý písemný odkaz, kterému se věnoval celý život stejně usilovně, jako své umělecké tvorbě. Díky němu můžeme Mondrianovy myšlenky o umění představit v jejich celistvosti. Jeho koncepce umění však nestojí zcela osamoceně. Především v době, kdy svou teorii formuloval, byl úzce spjat s dalšími umělci a teoretiky okolo časopisu *De Stijl*, který programově neoplasticismus propagoval a poskytoval mu teoretickou základnu. Například jeho zakladatel Theo van Doesburg sám psal velké množství teoretických textů a mnohé názory z nich by se daly lehce zaměnit za Mondrianovy. Teoretickým pozadím umění se však nezabýval pouze van Doesburg, na řadě textů se podíleli i další členové hnutí. Mondrian sám ve svých statích často rovněž odkazuje na další soudobá avantgardní umělecká hnutí, jimiž se inspiroval a na jejichž základě dokresluje svou koncepci umění.

### 5.1 De Stijl a neoplasticismus

Mondrian ve své studii „Realizace neoplasticismu v daleké budoucnosti a v současné architektuře“ píše o významu hnutí De Stijl a představuje úkol, který mu přisuzuje:

*„Z nového pohybu vznikl neoplasticismus: zcela jiné umění – nová plastičnost. Jako očištěné umění jasně ukazuje obecně platné zákony, na kterých je nutné budovat novou skutečnost. Musí být založen obecně platný pojem, má-li ‚staré‘ zmizet a ‚nové‘ přijít. Musí být založen v cítění a v rozvažování. Proto již před lety Theo van Doesburg založil De Stijl. Nikoliv aby tímto orgánem ‚styl vnucoval‘, nýbrž aby jej ve spolupráci s jinými rozpoznal a aby šířil to, co bude v budoucnu obecně platné.“<sup>74</sup>*

De Stijl<sup>75</sup> nebyl nikdy klasickým „-ismem“. Jednalo se spíše o kolektivní projekt, který byl od začátku organizován holandským malířem, kritikem a teoretikem Theem van

---

<sup>74</sup> Mondrian, Piet: Realizace neoplasticismu v daleké budoucnosti a v současné architektuře, in: Mondrian, P.: *Lidem budoucnosti*, viz výše, str. 101.

<sup>75</sup> Stijl v holandštině znamená „Styl“.

Doesburgem.<sup>76</sup> Tato avantgardní umělecká skupina založená v roce 1917 hrála významnou roli pro vznik celého evropského abstraktního umění, velký vliv měla rovněž na vývoj soudobé architektury, designu a grafiky. Ústředním pojítkem celého uskupení byl časopis se stejným názvem, do něhož jednotliví členové přispívali, aniž by se například všichni navzájem osobně znali. První číslo časopisu, jehož podtitul zněl „Měsíční revue nového umění, vědy a kultury“, vyšlo v Leidenu v říjnu roku 1917. Van Doesburg řídil a editoval *De Stijl* až do roku 1928; posledních šest let vycházel časopis v Paříži. Mezi nejvýznamnější členy vedle van Doesburga patřili malíři Piet Mondrian, Vilmos Huszár, Georges Vantongerloo či Bart van der Leek, architekt J. J. P. Oud a další umělci, kteří se zabývali designem a sochařstvím. To, že součástí skupiny byli umělci zabývající se různými druhy umění, nebyla náhoda. Hnutí De Stijl bylo známé tím, že jeho členové se snažili propojovat druhy umění. Obzvláště malířství, sochařství a architekturu vždy chápali jako neoddělitelné složky téhož.

Téměř všechny dokončené Mondrianovy články a studie z let 1917 až 1924 byly v časopise *De Stijl* bezprostředně publikovány v holandském originále.<sup>77</sup>

Termín „styl“ chápali poměrně široce a v jejich pojetí neznamenal pouze nějaký charakteristický rukopis či soubor stejných stylistických znaků. Piet Mondrian věnuje tomuto pojmu celou jednu kapitolu ve studii „Nové zobrazování v malířství“. Ovšem ani jeho pojetí není zcela původní. Stejně jako jiné termíny, i tento zřejmě převzal od Schoenmaekerse. Schoenmaekers hovoří o stylu v umění jako o vyjádření univerzálního. Právě díky stylu se umění začleňuje do systému celé kultury. Představuje obecný, univerzální výraz, na jehož základě jsou konkrétní umělecké projevy unášeny „mocným proudem kultury“.<sup>78</sup> Ve shodě s tímto názorem Mondrian ve své studii píše:

*„Naproti tomu univerzálnost stylu je věčná a ze všech stylů činí styl. Je to zobrazení univerzálního, toho [...], co tvoří jádro lidského ducha, ať v něm univerzální zůstává jakkoliv zahaleno naší individualitou.“<sup>79</sup>*

---

<sup>76</sup> V průběhu spolupráce dochází mezi Mondrianem a Theem van Doesburgem k neshodám. Van Doesburg nakonec zakládá vlastní umělecký směr elementarismus, dynamičtější verzi neoplasticismu, ve kterém například zavádí také diagonálu, jež je pro Mondriana nepřijatelná. Původně dosti rigidní pravidla neoplasticismu jsou postupem času uvolňována, přesto ho van Doesburg nakonec považuje za příliš statický. Toto je také jeden z důvodů, proč Mondrian roku 1924 spolupráci s časopisem *De Stijl* ukončuje.

<sup>77</sup> Holtzman, Harry, James, Martin S. (eds.): *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*, viz výše, str. 23.

<sup>78</sup> Seuphor, Michel: Mondrian et la pensée de Schoenmaekers, in: viz výše, str. 362.

<sup>79</sup> Mondrian, Piet: Nové zobrazování v malířství, in: viz výše, str. 12.

Svůj „Styl“ tedy nikdy nechápali jako plošné aplikování ornamentálních a dekorativních vzorů, jak by se na první pohled mohlo zdát pouze ze znalosti jejich uměleckých děl. Na základě teoretických textů vždy jasně vysvětlovali, že jejich umělecká díla odrážejí zásadním způsobem uspořádání světa a mají dopad i na vztah člověka ke společnosti. Každý jednotlivý element v souvislosti s celkem symbolizuje relaci mezi individuálním a univerzálním. I Piet Mondrian se důsledně vymezuje vůči dekorativnímu umění a ukazuje, že abstraktně-reálné malířství stojí výše. Ve svých textech se k tomuto tématu stále vrací a v různých obměnách dokazuje, že abstraktně-reálné malířství není jen čistá dekorace, ale že obsahuje hluboký význam:

*„Jde o naprosto nové malířství, v němž je obsaženo veškeré malířství, tedy obrazové (peinture picturale) i dekorativní. Objektivní povahu dekorativní malby sjednocuje (avšak mnohem pevněji) se subjektivní povahou obrazového malířství (ale mnohem hlouběji).“<sup>80</sup>*

*„[Malířství se stane tím, co dnes nazýváme ornamentálním uměním] pouze ve své technice. V podstatě nebude v žádném případě ornamentální. Ornamentální umění totiž vyplňuje, zakrývá, dekoruje, ale nová chromoplastičnost v architektuře je živoucí realita jako krása.“<sup>81</sup>*

### 5.1.1 Stylistické charakteristiky a principy neoplasticismu

Nejen Piet Mondrian, ale i další teoretikové hnutí De Stijl představují v mnohých textech principy a charakteristiky nového zobrazování. Skrze malířství, architekturu, sochařství a design se umělci De Stijl snažili ukázat ideální model nového uspořádání světa. Mezi nejzákladnější charakteristiky jejich uměleckých děl patří odpoutání se od tradičních forem umění. Používají základní geometrické prvky, především horizontální a vertikální linie, asymetrickou kompozici a také primární barvy, červenou, žlutou a modrou společně s neutrálními barvami (černou, bílou a šedou). Mondrian prezentuje základní principy neoplasticismu na řadě míst. Vyplývají z jeho celkové koncepce umění, kterou zpřesňoval po celý svůj život. V nejucelenější podobě však můžeme tyto charakteristiky nalézt v textu „Všeobecné principy neoplasticismu“, který Mondrian roku 1926 sepsal pro francouzský

---

<sup>80</sup> Mondrian, Piet: Neoplasticismus: Všeobecný princip plastické ekvivalence, in: viz výše, str. 81.

<sup>81</sup> Mondrian, Piet: *Natural Reality and Abstract Reality: An Essay in Trialogue Form*, George Braziller, Inc., New York 1995, str. 97. (Původní text byl napsán v holandštině, zde překládáno z angličtiny.)

magazín *Vouloir*<sup>82</sup> a který obsahuje složenou a zhuštěnou verzi jeho dřívějších textů.<sup>83</sup> V tomto článku Mondrian předkládá v jasných bodech to, co se v jiných textech nachází roztroušeně:

#### *„I. Všeobecné principy neoplasticismu*

- 1. Plastické prostředky jsou pravoúhlá plocha nebo hranol v základních barvách (červená, modrá, žlutá) a v nebarvách (bílá, černá a šedá). V architektuře může být prázdný prostor považován za nebarvu, denaturovaný materiál za barvu.*
- 2. Ekvivalence rozměru a barvy plastických prostředků je nezbytná. Ačkoliv se jednotlivě liší velikostí a barvou, plastické prostředky mají přesto stejnou hodnotu. [...]*
- 3. Dualita vzájemného protikladu je vyžadována v plastických prostředcích, stejně jako v kompozici.*
- 4. Konstantní rovnováha se ustaví vztahem protikladů. Je vyjádřena přímkou linií [...] a pravým úhlem.*
- 5. Rovnováhy [...] je dosaženo pomocí proporčních vztahů, jimiž se plastické prostředky vzájemně vymezují. Tyto proporční vztahy vytvářejí nezbytný rytmus.*
- 6. Naturalistické opakování a symetrie je vyloučena.*

#### *II. Neoplasticismus a forma*

*V přírodě jsou vztahy zahaleny hmotou a projevují se jako přírodní forma, barva či zvuk. Tuto ‚morfoplastičnost‘ nevědomě sledovalo veškeré umění v minulosti, proto bylo ‚podle forem přírody‘. Dlouhá staletí malířství plasticky vyjadřovalo vztahy přírodní formou a barvou, až nyní v naší přítomnosti dospívá k plastičnosti čistých vztahů. Po staletí bylo malířství komponováno přírodní formou a barvou, až dnes se kompozice sama stává ‚plastickým vyjádřením‘ a ‚obrazem‘.*

#### *III. Neoplasticismus a barva*

*I přes svůj ‚interiorizovaný‘ plastický výraz zůstává neoplasticismus ‚malířstvím‘. Jeho vyjadřovacím prostředkem je čistá a vyhraněná barevná plocha jako ekvivalent povrchu obrazu. To znamená, že barva zůstává plochou v ploše. Není zeslabována následnou modulací formy, působí proto silněji než při užití morfoplastické metody. Protikladem barvy je nebarva, totiž bílá, černá a šedá.*

---

<sup>82</sup> Text vznikl na základě dotazníku, který editor magazínu rozesílal členům hnutí De Stijl.

<sup>83</sup> První část článku „Všeobecné principy neoplasticismu“ je součástí i jiného Mondrianova textu („Domov-Ulice- Město“) vydaného roku 1927. Mondrian těchto šest bodů považuje za „zákony neoplasticismu“.



#### IV. Psychologické a sociální následky neoplasticismu

*Rovnováhu dosaženou ekvivalencí přírody a ducha, univerzálního a individuálního, ženského a mužského, tuto rovnováhu jako všeobecný princip neoplasticismu je třeba uskutečnit nejen v umění, ale i v člověku samém a ve společnosti. Ekvivalence mezi tím, co patří k hmotě, a tím, co náleží duchu, může vytvořit dosud neznámou harmonii.*

*Interiorizací toho, co chápeme jako hmotu a exteriorizací toho, co pojmáme jako ducha, – dodnes je obojí příliš odděleno – vytvoří dohromady jednotu.*

*Neoplasticismus ukazuje přesný řád. Ukazuje rovnost, neboť ekvivalence plastických prostředků v kompozici [...] dává všem těmto prostředkům právo stejného uplatnění i přes jejich odlišnosti. Rovnováha vzájemně si protiřečících a přitom se neutralizujících protikladů ničí individuální a konkrétní, a tím vytváří budoucí společnost jako skutečnou jednotu. Základní jednota přírodních zjevů, které odkrývá umění, značí nyní větší jasnost lidského vědomí – a potvrzuje lidskou evoluci.“<sup>84</sup>*

Poslední a čtvrtá část citovaného textu opět naznačuje, že jak Mondrianova koncepce umění samotná, tak i pojetí celé skupiny De Stijl přesahují rámec oblasti umění a mají ambice se vypořádat s celospolečenskými a existenciálními otázkami. Co se týká stylistických charakteristik a principů neoplasticismu, Mondrian se jim rovněž věnuje podrobně ve třetí kapitole své studie „Nové zobrazování v malířství“, která se jmenuje „Nové zobrazování jako abstraktně-reálné malířství. Zobrazovací prostředky a kompozice“. Mondrian v ní dokazuje, že nové malířství, na rozdíl od zjevů přírodních věcí, dokáže zobrazit abstraktní jako univerzální jasně a čistě, a to pomocí nových zobrazovacích prostředků.<sup>85</sup> Mezi tyto prostředky řadí za prvé „barvu přivedenou k vyhraněnosti“<sup>86</sup>, za druhé barvu jevíci se v soustavě ploch, která „ukazuje plastičnost skrze *hranatost*“<sup>87</sup> a za třetí vyvážený vztah umístění v pravém úhlu: „Pravoúhlost barvu *neuzavírá*, ale vymezuje. Tak je nakonec barva v *pravoúhlé* ploše potřetí a dokonale určena.“<sup>88</sup> Na závěr se Mondrian věnuje důležitosti kompozice, na základě které se přesné zobrazení prostoru stává podle něj teprve možným a

<sup>84</sup> Mondrian, Piet: General Principles of Neo-Plasticism, in: Holtzman, Harry, James, Martin S. (eds.): *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*, viz výše, str. 213–215 (v angličtině) a také Lamač, Miroslav: *Myšlenky moderních malířů*, viz výše, str. 194–195 (v češtině).

<sup>85</sup> Mondrian, Piet: Nové zobrazování v malířství, in: viz výše, str. 18.

<sup>86</sup> Ibid. O vyhraněnosti barvy Mondrian doslova píše: „Toto vyhranění barvy obsahuje: za prvé převedení přírodní barvy na primární, za druhé redukci barvy na plochu a za třetí vymezení barvy – takže se jeví jako jednota pravoúhlých ploch.“

<sup>87</sup> Mondrian, Piet: Nové zobrazování v malířství, in: viz výše, str. 21.

<sup>88</sup> Ibid., str. 22.

současně reálným.<sup>89</sup> A je to právě kompozice, která reprezentuje prvek osobního výběru umělce:

*„Kompozice skrze rytmus – který tvoří vztahy barev a dimenzí bez ohledu na všechny vzájemné protiklady a vzájemná rušení – je výrazem subjektivity, individuálního, zatímco skrze vztah dimenze a barevné jednoty, skrze neustálé stavění samostatných zobrazovacích prostředků do protikladů dokáže vyjádřit univerzální.*

*Právě tato dualita kompozice umožňuje abstraktně-reálné malířství.“<sup>90</sup>*

Pokud jsou univerzální obrazové prostředky použity originálním, kreativním způsobem, pak umělecké dílo překračuje pole individuálního a ukazuje vyvážený vztah. Individuální složka stylu však není podle Mondriana nadbytečnost, která by zahalovala univerzální, ale představuje v podstatě něco, skrze co můžeme univerzální smyslově vnímat.<sup>91</sup>

*„Protože individuálnost stylu podává způsob a stupeň znázornění absolutního, ukazuje také ustrojení ducha doby a je právě tím, čím má daný styl v dané době být, tím, co tvoří životní hodnotu daného stylu.“<sup>92</sup>*

Použitím nových zobrazovacích prostředků se neoplasticismus snažil hledat novou formu plastičnosti: dynamickou a zároveň jednotnou.

### **5.1.2 De Stijl a jeho vztah ke společnosti**

Jak již bylo naznačeno výše, umělci a teoretikové okolo časopisu *De Stijl* se živě zajímali o nové progresivní myšlenky týkající se vztahu umění k moderní společnosti a sociálnímu životu. Vždy zastávali názor, že umění a design hrají ve společnosti zásadní a nezastupitelnou roli a mají sílu změnit budoucnost a ovlivnit celé masy lidí.

Vedle umělecké činnosti prezentovalo hnutí De Stijl rovněž svůj společenský a kulturní program založený na utopistické směsici idealistické estetiky a politiky, který mohutně podporoval průmyslový a technologický rozvoj a mechanizaci. Jeho cílem bylo vytvořit nový design pro celý svět s použitím rovných linií, primárních barev a geometrických

---

<sup>89</sup> Ibid., str. 23.

<sup>90</sup> Ibid., str. 23–24.

<sup>91</sup> Crowther, Paul: The Dialectic of Abstract-Real in Mondrian, in: viz výše, str. 139–140.

<sup>92</sup> Mondrian, Piet: Nové zobrazování v malířství, in: viz výše, str. 13.

forem a na jeho základě poté nastolit nový ideál moderního lidského společenství. Ve svých textech vždy usilovně odmítali jakoukoli tradici. Tradiční malba podle nich již nedokáže vyjádřit složitost současného života a neodpovídá ani stavu moderní společnosti. Představovali si nový svět, ve kterém nebude místo pro individualismus a konflikty. Jejich záměrem bylo osvobodit evropskou kulturu od archaistických nánosů minulosti tak, aby mohla vzniknout kompletně nová a harmonická civilizace.<sup>93</sup>

V listopadu roku 1918 byl v časopise publikován První manifest De Stijl. Text byl otištěn ve čtyřech jazycích: v holandštině, francouzštině, angličtině a v němčině. Stejně jako jiná avantgardní hnutí, i De Stijl reflektuje konec první světové války a ostře se vyhraňuje vůči „starému světu“, odmítá ho a předznamenává vznik „nového světa“. Optimisticky vyznívající text je nadějnou odpovědí na špatnou společenskou situaci již před rokem 1914, která ovšem eskalovala právě válkou.<sup>94</sup>

„Staré“ pro Mondriana, ale i další členy hnutí znamená „individuální“, „nové“ naopak „univerzální“. Věřící, že nyní mezi nimi nastane rovnováha. Nové umění již nebude primárně výrazem individua, ale vytvoří podle nich „obsah nového vědomí“ – rovnováhu mezi individuálním (konkrétním) a univerzálním (kolektivním).<sup>95</sup>

Jak Mondrian, tak i další členové celého hnutí De Stijl předvíдали zánik umění tak, jak ho dnes známe a chápeme. Umění blízké budoucnosti bude podle nich spíše jakési harmonické prostředí – domov, ulice, město, náčiní, oblečení a dokonce i sociální vztahy – vše může mít kvality umění, tedy jednotu, vitalitu a rovnováhu.<sup>96</sup> Krása, která se rodí z nového vztahu, se bude moci projevit v celém našem prostředí, ve všech věcech. Sám Mondrian tuto myšlenku zastává od počátku, vztah umění ke společnosti a životnímu prostředí se však pro něj stává ústředním tématem především až od třicátých let. Již ve své první studii „Nové zobrazování v malířství“ píše:

*„To, co dnes nazýváme uměním, mizí také – právě jako mizí subjektivizace. Pak vznikne nová oblast – vznikne nový život.“*<sup>97</sup>

Umění tedy nelze pojímat jako soubor jednotlivých uměleckých děl. Tato oblast musí být vždy uchopena ve vztahu k širšímu sociálnímu, filozofickému a environmentálnímu

---

<sup>93</sup> Dachy, Marc, Dachy Mayuko (eds.): *Mondrian/De Stijl*, Centre Pompidou, Beaux Arts Editions, Paris 2010.

<sup>94</sup> Doesburg, Theo, Mondrian, Piet, Kok, Antony et al.: Manifest I of „The Style“, in: *De stijl*, vol. 2, no. 1 (Listopad 1918), str. 4. Uvedeno také v této práci v přílohách.

<sup>95</sup> Ibid.

<sup>96</sup> James, Martin S.: The Realism Behind Mondrian's Geometry, in: *Art News*, LVI (Prosinec 1957), str. 35.

<sup>97</sup> Mondrian, Piet: Nové zobrazování v malířství, in: viz výše, str. 27 (poznámka pod čarou).

celku. Tím, že oblast umění vplyne do našeho každodenního života, zanikne i umělec jako takový. Každý člověk se stane stejně esteticky vnímavý.

Časopis programově propagující neoplasticismus měl v některých názorech velice blízko i k jiným soudobým avantgardním skupinám. V podpoře průmyslového a technologického rozvoje se shodl například s futurismem, blízko měl ale například i k německé škole Bauhaus, dadaismu či konstruktivismu. Tato umělecká hnutí dostávala na stránkách časopisu také částečně prostor pro svou prezentaci.

## 5.2 Futurismus a dadaismus

*Práci a hnutí kubistů, futuristů či dadaistů  
nikdy nedokážeme náležitě docenit,  
ale dokud budou používat morfoplastičnost, byť zjemnělou a stylizovanou,  
k novému smýšlení nedozrají a staré úplně nezboří.*

Piet Mondrian

Podpora průmyslového rozvoje nebylo jediné společné téma, které Mondrian nacházel v italském futurismu. Futuristé nekriticky přijímali rovněž vše nové, odmítali tradiční hodnoty v umění a oslavovali moderní město. Ačkoliv z hlediska vizuální koncepce si futurismus a neoplasticismus nejsou příliš blízké, Mondrian mu věnuje ve svých studiích značnou pozornost.<sup>98</sup> Avantgardní přístupy k umění a futuristické umělecké experimenty jsou tématem některých jeho studií.

Novou formou hudby se Mondrian například zabývá ve své studii „Projev neoplasticismu v hudbě a italské futuristické *bruiteurs*“.<sup>99</sup> Mondrian v Paříži roku 1921 navštívil koncert futuristického skladatele Luigiho Russola, který na něm představil svůj nový zvukový stroj s názvem *intonarumori* (popř. *bruiteurs*).<sup>100</sup> Tato událost Mondriana inspirovala k napsání několika článků věnující se výhradně soudobé hudbě. Futuristické hudební experimenty Mondrian považoval za krok správným směrem. Podle něj je třeba pojetí tónu v hudbě rozšířit i o hluky („ne-tóny“), které může přinést strojově reprodukováná hudba, jež

<sup>98</sup> Golding, John: Mondrian a architektura budoucnosti, in: viz výše, str. 34.

<sup>99</sup> Studie vyšla původně v holandském originále v *De Stijl* v roce 1921, o rok později také ve vlastním Mondrianově překladu do francouzštiny s upraveným názvem „La manifestation du Néo-Plasticisme dans la musique et les bruiteurs italiens“.

<sup>100</sup> Blotkamp, Carel: *Mondrian: The Art of Destruction*, viz výše, str. 161.

má zcela jiné zabarvení, než jaké poskytují tradiční hudební nástroje.<sup>101</sup> I v hudbě prosazuje „čisté vyjádření rovnováhy“. Nicméně okouzlen technologickým vývojem a možnostmi moderní reprodukované hudby uvádí Mondrian ve své studii některé názory, které se dnes zdají přinejmenším úsměvné:

„[Poté, co lidská animalita bude zničena v umění,] *nebudeme již potřebovat ani staré plastické prostředky ani lidské hlasy. Člověk bude preferovat zvuky a hluky produkované neživým, neanimálním materiálem. Bude mu příjemnější hluk stroje (v jeho ‚témbru‘), než ptačí či lidská píseň.*“<sup>102</sup>

Hudba nebyla zdaleka jediným druhem umění, kterému Mondrian věnuje pozornost. Ve studii „Neoplasticismus: Všeobecný princip plastické ekvivalence“ z roku 1920 Mondrian aplikuje své principy neoplasticismu téměř na všechny druhy umění. Zabývá se zde velmi podrobně i literaturou. Uvádí zde, že neoplasticismus a futurismus mají společnou vůli odstranit z umění své „já“; oba dva směry odmítají individualistický přístup k umění. Mondrian ovšem kritizuje, že futurismus „lidskou psychologii“ nahradil v literatuře „lyrickou posedlostí hmotou“, čímž nemohl nikdy dospět k vyjádření vyváženého vztahu.<sup>103</sup>

Koneckonců literatuře je zasvěcen i druhý manifest skupiny De Stijl z roku 1920, z něhož je patrné ovlivnění futurismem a dadaismem.<sup>104</sup> Naturalistické, individualistické a psychologické literární kánony jsou v něm prohlášeny za mrtvé, jelikož již nedokážou vyjádřit současnou společenskou zkušenost. Místo nich je ustavena nová literatura, ve které jazyk získává nové postavení; je znovu vytvořen, a to jak z hlediska významu, tak i zvuku. Autoři manifestu se snažili „všemi dostupnými prostředky – syntaxí, prozodii, typografií, aritmetikou, ortografií – dát jazyku nový význam a novou expresivní sílu“.<sup>105</sup>

Literatura byla spíše doménou Thea van Doesburga, přesto je z obsahu druhého manifestu skupiny De Stijl zřejmé, že v jádru se jedná o Mondrianovu teorii neoplasticismu, kterou autoři upravili pro oblast literatury.<sup>106</sup> I v této oblasti Mondrian zdůrazňoval, že pro

---

<sup>101</sup> Ibid.

<sup>102</sup> Mondrian, Piet: The Manifestation of Neo-Plasticism in Music and the Italian Futurists' *Bruiteurs*, in: Holtzman, Harry, James, Martin S. (eds.): *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*, viz výše, str. 153.

<sup>103</sup> Mondrian, Piet: Neoplasticismus: Všeobecný princip plastické ekvivalence, in: viz výše, str. 89.

<sup>104</sup> Jako autoři manifestu jsou uvedeni Theo van Doesburg, Piet Mondrian a Anthony Kok. Manifest je pro zajímavost v této práci uveden ve francouzském znění v přílohách.

<sup>105</sup> Viz příloha – Druhý Manifest De Stijl.

<sup>106</sup> Blotkamp, Carel: *Mondrian: The Art of Destruction*, viz výše, str. 132.

hluboké a silné vyznění je třeba, aby slovo či věta byly umístěny v přímém vztahu s jejich protikladem.

Ve stejném roce, jako vyšel druhý manifest De Stijl, Mondrian sám zkouší své poznatky prakticky uplatnit. Vydává dva avantgardní texty – náčrty městského života – „Velké bulváry“ a „Malá restaurace – Květná neděle“, které mají některé společné znaky se soudobými uměleckými směry a v určitém smyslu imitují jejich postupy. V Mondrianově literárním díle mají tyto dva texty unikátní postavení. Všechny ostatní texty, snad ještě s výjimkou Trialogu, nemají umělecké ambice a jsou spíše odbornými teoretickými články. Tyto dva kratší texty jsou jiné. Reflektují jak kubistickou fragmentaci, tak futuristickou simultaneitu vizuálních a sluchových vjemů. Rozpad formy a důraz na význam zvuku jsou též znaky dadaistické literatury.<sup>107</sup>

Ačkoliv přesně nesplňují veškerá kritéria představená v manifestu; dodržují kupříkladu tradiční syntax, typografii i pravopis a jsou do značné míry stále dost popisné, vykazují jednoznačně mnoho avantgardních rysů.<sup>108</sup> Úvodní i další pasáže textu „Velké bulváry“ obsahují například onomatopoické části imitující auta motorů na ulici. Pro zajímavost uvádíme úvodní pasáž tohoto textu:<sup>109</sup>

*„Ru-h ru-h-h-h-h-h. Poeoeoe. Tik-tik-tik-tik. Pre. R-r-r-r-r-uh-h. Huh! Pang. Su-su-su-su-ur. Boe-a-ah. R-r-r-r. Foeh... a multiplicity of sounds, interpenetrating. Automobiles, buses, carts, cabs, people, lampposts, trees... all mixed; against cafés, shops, offices, posters, display windows: a multiplicity of things. Movement and standstill: diverse motions. Movement in space and movement in time. Manifold images and manifold thoughts.*

*Images are veiled truths. Manifold truths make truth. Particularity cannot describe everything in a single image. Parisiennes: refined sensuality. Internalized outwardness. Tensed naturalness. [...]*

*Ru-ru-ru-u-u. Pre. . . . Images are limitations. Multiple images and manifold limitations. Annihilation of images and limitations through manifold images. Limitations veil truth. Riddle: where is truth in truth? Limitations are as relative as images and as time and space.*<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> Holtzman, Harry, James, Martin S. (eds.): *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*, viz výše, str. 124.

<sup>108</sup> Ibid., str. 133.

<sup>109</sup> Text vyšel poprvé v roce 1920 v časopise *De nieuwe Amsterdammer* v holandském originále.

<sup>110</sup> Mondrian, Piet: *Les Grands Boulevards*, in: Mondrian, P.: *Natural Reality and Abstract Reality: An Essay in Trialogue Form*, viz výše, str. 119. Pasáže z tohoto textu jsme se rozhodli nepřekládat do češtiny kvůli zachování co možná největší umělecké autentičnosti.

Z futurismu také pochází myšlenka simultánního vyjádření dojmů získaných z různých smyslů. Jednotlivé jevy, které kolem sebe autor textu ve městě pozoruje, jsou spolu provázané a nacházejí se v rovnováze. Tato viděná rovnováha je nicméně spíše kreativním pohledem samotného umělce než přirozená danost. Přibližně v polovině textu Mondrian odhaluje čtenáři své pojetí umělce a role umění ve světě:<sup>111</sup>

*„Who organizes inward rhythm? If only one were always equal to another? Is the stroller moved or is he the mover? The artist causes to move and is moved. He is policeman, automobile, all in one. He who creates motion also creates rest. What is brought to rest aesthetically is art. Rest is necessity, art is necessity.“<sup>112</sup>*

Oběma texty, „Velké bulváry“ a „Malá restaurace – Květná neděle“, Mondrian oslavuje moderní město, které se stává abstraktně-reálným domovem moderního člověka. V těchto „futuristických básních v próze“<sup>113</sup> se Mondrian snaží vystihnout dynamiku života ve velkoměstě. I zde hovoří o dualitě vzájemně protichůdných částí, které se spojují ve výsledné jednotě – dynamické rovnováze:

*„The boulevard is the physical turning outward and the spiritual turning inward. The spiritual sublimates the physical, the physical sublimates the spirit. Trois cafés! Who sublimates, sublimates everywhere, and who drinks coffee alone on the boulevard drinks coffee alone in the country. [...] Place transforms man and man transforms nature. Hence the word ,art‘. On the boulevard there is already much ,artifice‘, but it is not yet ,art‘.“<sup>114</sup>*

Dadaistickou literaturu, kterou se Mondrian částečně nechal inspirovat ve svých experimentálních textech, chválí i v dalších člancích. Oceňuje, že se jí podařilo rozbít tradiční literární formu.

---

<sup>111</sup> Blotkamp, Carel: *Mondrian: The Art of Destruction*, viz výše, str. 133.

<sup>112</sup> Mondrian, Piet: *Les Grands Boulevards*, in: viz výše, str. 122–123. (Kdo organizuje vnitřní rytmus? Kdyby jen jeden byl vždy roven druhému? Je kočárkem hýbáno, nebo je on hybatel? Umělec způsobuje pohyb a je pohybován. Je policistou, automobilem, všechno dohromady. Ten, kdo vytváří pohyb, zároveň vytváří klid. To, co je přivedeno esteticky ke klidu, je umění. Klid je nezbytnost, umění je nezbytnost.)

<sup>113</sup> Pospiszyl, Tomáš: *Abstrakce podle Pieta Mondriana*, in: viz výše, str. 161–162.

<sup>114</sup> Mondrian, Piet: *Les Grands Boulevards*, in: viz výše, str. 125.

### 5.3 Kubismus

Kubismus byl pro Mondriana nejvýznamnější směr, který ho ovlivnil a ze kterého čerpal pro svou teorii nejvíce. Věnuje se mu na řadě míst v různých textech, v roce 1931 je v časopise *Cahiers d'art* vydán také samostatný článek „Kubismus a neoplasticismus“, kde dokazuje, jak neoplasticismus z kubismu vzešel.<sup>115</sup> Ten totiž podle Mondriana jako první v malířství zavádí novou techniku a čisté plastické prostředky, které umožnily rozvoj nového zobrazování v malířství. Také se zasadil o potlačení přírodní formy v umění.<sup>116</sup> Forma, kterou používá kubismus a která potlačuje naturalistický a mimetický pohled na umění, umožňuje podle něj přesnější vyjádření – daleko více než staré umění se zaměřuje na kompozici a přímo vyjadřuje vztah. „Kubismus způsobuje, že umělecké dílo se skutečně stává zjevem, který vyrostl z lidského ducha, a proto je jedno s člověkem.“<sup>117</sup> Ačkoliv se kubismus ze všech směrů před neoplasticismem dostal v zobrazování nejdále, podle Mondriana přesto postrádá čistou jednotu.

Mondrianova koncepce umění nestojí na začátku dvacátého století zcela osamoceně. Vznikala v období, kdy jednotlivá umělecká hnutí spolu komunikovala a vzájemně se inspirovala, což dokládá dochovaná korespondence mezi umělci i četné pasáže z Mondrianových článků:

*„O systémové snaze však můžeme hovořit teprve s příchodem kubismu. V něm ztratila tragická plastičnost svou mocnou nadvládu především opozicí čisté barvy a abstrakcí od přírodní formy.*

*Kubismus stejně jako futurismus a později dadaismus plastičnost očistily a převahu tragiky z ní smetly také u ostatních umění.“<sup>118</sup>*

### 5.4 Walter Benjamin

Mondrian ve svých studiích velice často reflektoval soudobé společenské dění. Zajímal se nejen o politickou situaci v Evropě ve 30. a 40. letech dvacátého století,<sup>119</sup>

---

<sup>115</sup> Mondrian, Piet: Cubism and Neo-Plastic, in: Holtzman, Harry, James, Martin S. (eds.): *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*, viz výše, str. 236–241.

<sup>116</sup> Ibid.

<sup>117</sup> Mondrian, Piet: Nové zobrazování v malířství, in: viz výše, str. 61.

<sup>118</sup> Mondrian, Piet: Neoplasticismus: Všeobecný princip plastické ekvivalence, in: viz výše, str. 80.



rozebíral a hodnotil futuristické experimenty, jichž se přímo osobně účastnil, přitahovaly ho samozřejmě také nejnovější vynálezy a technologie, které měly vliv na samotné umění. Tyto novinky nerozebíral pouze ve svých teoretických článcích, promítly se i do jeho umělečtějších textů. V rozsáhlé stati „Přírodní realita a abstraktní realita. Esej ve formě trialogu“, která vycházela na pokračování v časopisu *De Stijl* v letech 1919–1920, se tohoto tématu na více místech dotýká. Tento text je koncipován jako rozhovor tří lidí – tradičního malíře (X), laického milovníka umění (Y) a abstraktně-reálného malíře (Z), který představuje názory Mondriana. Přibližně v polovině sedmé a poslední kapitoly účastníci diskutují o významu jedince v procesu tvorby uměleckého díla. Abstraktně-reálný malíř ostatním dokazuje, že nové umění si žádá přesnější technické postupy a nové strojově vyráběné materiály. Podle něj je totiž v dnešní době umělec příliš závislý na technickém provedení, což ovlivňuje konečný výsledek - univerzální je oslabeno umělcovou individualitou. Z se domnívá, že v budoucnu samotnou tvorbu uměleckých děl budou moci provádět pouze technici a stroje. Až budou vynalezeny nové a dokonalejší materiály, bude podle něj možné, aby umělec přenechal samotné zhotovení uměleckého díla jiným tak, jak to známe například z architektury.<sup>120</sup> Tradiční malíř ale oponuje:

*„X: Ale není ruka umělce tím nejdůležitějším?*

*Z: Ty stále přemýšlíš o starém umění. V něm opravdu umělcova ruka byla nesmírně důležitá hlavně proto, že v minulosti individualita hrála tak významnou roli. Ve starém umění univerzální zůstávalo zahaleno. Nové umění si žádá novou techniku. Přesné plastické vyjádření vyžaduje přesné prostředky. A co může být přesnějšího než strojově vytvořené materiály? Nové umění potřebuje odborně školené techniky.“<sup>121</sup>*

Walter Benjamin přemýšlí obdobně. V eseji „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, který byl poprvé publikován v roce 1936, také píše o klesajícím významu taktilního zapojení umělce:

---

<sup>119</sup> Viz například studie „Osvobození od útlu v umění a životě“, kterou dokončil v roce 1940 a která mimo jiné upozorňuje na hrozby nacismu a politiky v Sovětském svazu.

<sup>120</sup> Mondrian, Piet: *Natural Reality and Abstract Reality: An Essay in Trialogue Form*, viz výše, str. 94.

<sup>121</sup> Ibid., str. 94–95.

*„V procesu obrazové reprodukce byla ruka díky fotografii poprvé zproštěna nejdůležitějších uměleckých povinností, které nyní připadly pouze oku.“<sup>122</sup>*

Mondrian se snaží v novém umění prosadit co možná největší potlačení individuální složky umělce tak, aby byl prostor pro projevení univerzálního. Nicméně význam umělce v procesu tvorby uměleckých děl nesnižuje. Stroje a technici budou podle něj sloužit jen jako jakési prostředky. Umělec bude tím, kdo musí vše kontrolovat pro „dosažení nejvyšší krásy“.<sup>123</sup> Mondrian v *Dialogu* nejčastěji hovoří o nových postupech a materiálech v malířství a architektuře, dotýká se ale i oblasti hudby, v rámci které požaduje totéž. Pro nové umění odmítá používání tradičních hudebních nástrojů, které jsou příliš spojeny s výkonem jedince:

*„X: Ale co například hudba? Tam se používají hudební nástroje a pouze umělec na ně dokáže hrát!*

*Z: To je opět pravda pouze o staré hudbě: nová hudba má jiné požadavky. Tím, jak se hudba stává čistým vyjádřením vyváženého vztahu a plastičnosti univerzálního, tím více jí brání současné hudební nástroje. Musíme nalézt jiné nástroje, nebo stroje! [...]*

*Jakou námahu musí během koncertu zažít hudebníci a dirigent, aby nezpomalovali tempo? Nebylo by skvělé – a také daleko spolehlivější – kdyby někdo vynalezl stroj, kterému by mohl skladatel, skutečný umělec, svěřit svou práci?“<sup>124</sup>*

Když Mondrian pojednává o reprodukovatelnosti a mechanizaci umění, nejčastěji hovoří právě o hudbě a malířství.<sup>125</sup> Je pozoruhodné, že ve svých studiích nevěnuje žádnou detailní pozornost oblasti filmu, který naopak hraje ústřední roli v Benjaminově textu. I přesto shledáváme u obou autorů některé společné názory na vliv mechanické reprodukce na umění. Podobnosti si všímá i Tomáš Pospiszyl v doslovu knihy *Lidem budoucnosti*: „Moderní technické vynálezy jako kinematograf, fotografie a gramofon podle Mondriana postupně vytlačují tradiční umění a nakonec s ním úplně skončují. Díky svým technickým možnostem

---

<sup>122</sup> Benjamin, Walter: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: Benjamin, W.: *Výbor z díla I: Literárněvědné studie*, OIKOYMENH, Praha 2009, str. 301.

<sup>123</sup> Mondrian, Piet: *Natural Reality and Abstract Reality: An Essay in Dialogue Form*, viz výše, str. 97.

<sup>124</sup> *Ibid.*, str. 98.

<sup>125</sup> Ve studii „Neoplasticismus“ Mondrian dokonce předpovídá vznik elektrické hudby, když píše: „A pokud jde o způsob, jak se zvuk vytváří, bude záhodno využívat elektřinu, magnetismus, mechaniku, jelikož účinněji zabraňují vměšování individuálního.“ (Mondrian, Piet: *Neoplasticismus: Všeobecný princip plastické ekvivalence*, in: viz výše, str. 94.)

pak v budoucnosti nastolí stav, kdy se každý stane umělcem.“<sup>126</sup> Obdobné názory naznačuje i Benjamin například během svého výkladu o vývoji literatury. S rozvojem novin na konci devatenáctého století se čím dál více čtenářů zařadilo k pisatelům: „Rozlišení mezi autorem a publikem tak dnes ztrácí svůj zásadní charakter.“<sup>127</sup>

Největší podobnost ovšem nalézáme v názorech na význam umění ve vztahu k masové společnosti. Mondrian popisuje stav, jehož je přímým účastníkem:

*„Vidíme, že architektura postupně přechází ve stavění; užité umění postupně ustupuje strojové výrobě. Sochařství se stává především ozdobou anebo je pohlceno luxusními a užitkovými předměty; divadlo je vytlačováno kinem a muzikálem, hudba taneční hudbou, gramofonem atd.; malířství filmem, fotografií a reprodukcemi atd. Literatura se již svou povahou převážně stala prakticky užitkovou (vědou, žurnalistikou atd.) a nadále se tímto směrem proměňuje; jako poezie je stále směšnější.“*<sup>128</sup>

Podle Mondriana se tradiční umění tak, jak ho známe, postupně vytrácí. Umění se čím dál více vulgarizuje a je převáděno na svou materiální hodnotu. Na druhou stranu ale také vidíme, že se vnější život stává plnějším a všestrannějším; lidé se daleko více zabývají životem samým, méně pak uměním a intelektuálními činnostmi. K tomuto stavu přispívá podle Mondriana především rychlá doprava, sport, strojová výroba a také strojová reprodukce. Konzumní přístup k životu vede společnost k tomu, že se proti umění staví do opozice. Podle Mondriana ovšem společnost dokáže v tomto materialistickém pohledu spatřit svůj vlastní úpadek, a tak se nakonec umění stává útočištěm před „vyprahlým utilitarismem“.<sup>129</sup> Mondrian píše: „Masa dnes oplakává úpadek umění, které sama potlačuje.“<sup>130</sup> Masová společnost tedy hraje svou úlohu v procesu vývoje umění; vliv má samozřejmě i na samotné umělce. Ve studii „Umění plastické a čisté plastické umění“ Mondrian rozebírá jejich vzájemnou interakci:

*„V době, kdy je tolik pozornosti věnováno kolektivu, ‚mase‘, je nutno s konečnou platností poznamenat, že vývoj není nikdy výrazem mas. Masy zůstávají v pozadí, avšak nutí*

---

<sup>126</sup> Pospiszyl, Tomáš: Abstrakce podle Pieta Mondriana, in: viz výše, str. 162.

<sup>127</sup> Benjamin, Walter: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: viz výše, str. 316.

<sup>128</sup> Mondrian, Piet: Realizace neoplasticismu v daleké budoucnosti a v současné architektuře, in: viz výše, str. 97.

<sup>129</sup> Ibid.

<sup>130</sup> Ibid., str. 98.

*průkopníky tvořit. Pro průkopníky je společenský kontakt nepostradatelný [...]. Průkopníci tvoří tak, že reagují na vnější podněty.*<sup>131</sup>

Problematicke vztahu umění a masy se věnuje také Walter Benjamin ve svém eseji „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, kde dokazuje, jak moc tyto dvě oblasti navzájem na sebe působí a ovlivňují se. Právě masa se stává výlučným recipientem všech umění, která přišla o jedinečnou dimenzi „zde a nyní“, a stala se tak všudypřítomná například při masových projekcích filmů. Benjamin si všímá i dalšího významného fenoménu: při technické reprodukci se nestírá pouze měřítko pravosti umění, mění se také jeho sociální funkce – velmi často bývá používáno pro dosažení různých politických cílů.<sup>132</sup> Ostatně tento aspekt je přítomen i u Pieta Mondriana. Na rozdíl od Benjamina se však neobává, že film bude zneužit pro potřeby fašismu, ale naopak nám může ukazovat cestu k osvobození:

*„Všechno, co nám pomůže porozumět zlu útlaku, je užitečné pro současnost i budoucnost. Proto je podstatné ukázat, že plastické umění může pomoci objasnit toto zlo.“*<sup>133</sup>

Na závěr bychom rádi upozornili, že tato podkapitola neměla za cíl hledat podrobně a v celé šíři paralely v názorech Pieta Mondriana a Waltera Benjamina na význam technologických inovací pro zacházení s uměním a jeho tvorbou. Shledáváme, že jejich stanoviska se v mnohém liší, a to jak obsahově, tak i způsobem uchopení tématu. Cílem kapitoly „Kontext Mondrianovy koncepce umění“ bylo ukázat, že Mondrianovy úvahy o umění nestojí zcela osamoceně a že mnohá témata, která ve svých studiích rozebírá, jsou ve stejné době reflektována také jinými autory.

---

<sup>131</sup> Mondrian, Piet: Umění plastické a čisté plastické umění, in: Mondrian, P.: *Lidem budoucnosti*, viz výše, str. 110.

<sup>132</sup> Benjamin, Walter: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: viz výše, str. 305.

<sup>133</sup> Mondrian, Piet: Osvobození od útlaku v umění a životě, in: viz výše, str. 124.

## 6. Koncepce umění v díle Pieta Mondriana

Piet Mondrian se věnoval teorii a filozofii umění během více než třiceti let. Je tudíž přirozené, že se jeho názory a myšlenky postupně vyvíjely. Pokud se snažíme posoudit veškerý obsah jeho publikovaných i nepublikovaných textů, shledáváme, že je možné je rozdělit přibližně do tří časových období. V době mezi lety 1913 až 1920 se Mondrian snažil sjednotit teorii malířství se svým pohledem na svět a následně ji rozvést do funkčního „systému“ (neoplasticismu). V období od roku 1920 do roku 1927 se zabýval otázkou, jak lze neoplasticismus aplikovat i na další druhy umění. Ke konci svého života se věnoval především problematice vztahu umění ke společnosti. V celkovém pohledu se jedná samozřejmě spíše o změny v důrazu kladeném na jednotlivá témata, nikoliv o zásadní zvraty v Mondrianově myšlení.<sup>134</sup> To zůstává po celou dobu více méně konstantní. Přesto si nelze nevšimnout skutečnosti, že Mondrian své původní relativně rigidní a přísné zásady postupem času obrušuje a zmírňuje. To je patrné například z hodnocení naturalistického umění. Ve dvacátých letech Mondrian naturalistický přístup naprosto odmítá s tím, že v dnešní době toto umění již nedokáže reflektovat současný stav moderního světa, a nemůže tak plnit svou funkci. Jediným správným zobrazováním je v té době pro Mondriana abstraktně-reálné malířství, které jako jediné umí vyjádřit univerzální vztah. Tento radikální postoj však nakonec Mondrian opouští a stává se shovívavějším k dalším uměleckým přístupům. Na sklonku svého života v roce 1941 píše:

*„Tak můžeme vidět, že abstrakce od formy a barvy umělecké dílo pouze ‚modifikuje‘, že však abstraktní umění i umění naturalistické musí vytvořit obecný výraz pomocí kompozice. Naturalistické umění může mít skrze kompozici a další plastické činitele univerzálnější výraz než dílo toho abstraktního umění, které nedokáže tyto faktory používat řádným způsobem.“<sup>135</sup>*

### 6.1 Podstata a funkce umění

Nepočítáme-li Mondrianovy poznámky dochované v jeho skicářích, které navíc ani nikdy nebyly za jeho života vydány, prvním významným a publikovaným příspěvkem k teorii a filozofii umění je bezesporu rozsáhlá studie „Nové zobrazování v malířství“, kterou Mondrian původně zamýšlel jako samostatnou knihu, která ale nakonec vycházela jen na

---

<sup>134</sup> Blotkamp, Carel: *Mondrian: The Art of Destruction*, viz výše, str. 221.

<sup>135</sup> Mondrian, Piet: Abstraktní umění, in: Mondrian P.: *Lidem budoucnosti*, viz výše, str. 137–138.

pokračování v časopise *De Stijl* během dvanácti měsíců od října 1917. Studie obsahuje úvod, čtyři kapitoly („Nové zobrazování jako styl“, „Nové zobrazování jako abstraktně-reálné malířství. Zobrazovací prostředky a kompozice“, „Racionalita nového zobrazování“ a „Od přírodního k abstraktnímu, tj. od nevyhraněného k vyhraněnému“) a závěr. V prosinci roku 1918 ve stejném časopise vyšel ještě dodatek, který rovněž řeší problematiku vyhraněnosti v umění. „Nové zobrazování v malířství“ je vysoce abstraktní text a není lehké ho celý obsáhnout. Mondrian se v něm pokouší vysvětlit a zdůvodnit své umění, jehož dosáhl intuitivními uměleckými prostředky, ve snaze získat pro něj porozumění. Zároveň představuje svůj pohled na kulturu jako celek a popisuje vztah mezi uměním a životem. Na jedné straně se jedná o teorii umění, kterou můžeme nalézt u celé řady píšících malířů, na druhé straně máme co dočinění s filozofickým textem, ve kterém se prolínají odkazy na Hegelovu dialektiku s teozofickými teoriemi evoluce.<sup>136</sup>

Ve svém celku „Nové zobrazování v malířství“ představuje jakýsi manifest nové estetiky – estetiky abstraktně-reálného malířství. Potvrzuje a upřesňuje myšlenky teozofie a dalších okultních směrů založených na antimaterialistickém učení, jež ovlivnilo nejen Mondriana, ale i další průkopníky abstraktního umění, například Wassila Kandinského. Ačkoliv oba dva autoři psali o abstraktním umění, nepojímali ho totožně. Abstrakce pro Kandinského znamenala možnost, jak osvobodit expresivní formu. Kandinsky snil o novém systému znaků, pomocí něhož bude možné vyjádřit představy a sdílet s ostatními také individuální pocity bez jediného odkazu k vizuální skutečnosti.<sup>137</sup> Mondrian na druhou stranu postupně abstrahoval od „viditelných fenoménů, dokud necítil, že našel společného jmenovatele, který utváří podstatu skutečnosti – pravou skutečnost, která leží za iluzemi formujícími náš vizuální svět. Toto je také důvod, proč Mondrian mluví o svém umění jako o abstraktně-reálném.“<sup>138</sup> Jedná se o umění, které v sobě zahrnuje jak univerzální, tak i individuální. Mondrianovo pojetí abstrakce obsahuje podstatu toho, co se umění snažilo vyjádřit po celou svou dobu – vztah, harmonii, klid, životní sílu, univerzální.

Naléhavá potřeba dosáhnout univerzálního výrazu, která je společná pro všechny umělce, je nutí neustále hledat způsoby vyjadřování, které by se nejvíce přiblížily ideálu. Dřívější generace (včetně samotného Mondriana v raném stadiu jeho uměleckého vývoje) tradičně používaly různé symboly. Nové umění však přijalo nové umělecké prostředky – pravý úhel jako univerzální výrazový prostředek, jenž je definován plochami a primárními

<sup>136</sup> Blotkamp, Carel: *Mondrian: The Art of Destruction*, viz výše, str. 110.

<sup>137</sup> Více viz Kandinsky, Wassily: *O duchovnosti v umění*, Triáda, Praha 2009.

<sup>138</sup> Blotkamp, Carel: *Mondrian: The Art of Destruction*, viz výše, str. 94.

barvami.<sup>139</sup> „Je důležité si uvědomit, že Mondrian nevnímal tyto očištěné výrazové prostředky jako symboly v tradičním slova smyslu.“<sup>140</sup> Nepřipisoval jim žádný individuální význam; to, co hrálo roli, byl jejich vzájemný výskyt a interakce. Pro Mondriana tedy umělecké dílo nepředstavuje souhrn symbolů, ani „ilustraci doprovázející nějakou filozofickou diskuzi, ale spíše vyjádření – mající původ ve skutečnosti – něčeho, co považoval za hlavní cíl vývoje celého světa.“<sup>141</sup>

Svět je podle něj prodchnut vzájemnými protiklady. Ty budou sjednoceny v harmonické jednotě. Jak již bylo naznačeno výše, Mondrian používá různé pojmové dvojice (univerzální a individuální, vnitřní a vnější, duch a hmota či mužský a ženský princip), které libovolně ve svých textech zaměňuje. Pro Mondrianovo pojetí je důležitý koncept „čisté skutečnosti“, která je tvořena „původní jednotou“. Mondrian sám píše:

*„Čisté vnímání nám ukazuje původní jednotu jako trvající sílu ve všech věcech. Přivádí nás k přesvědčení, že tato síla je tím, co mají všechny věci společné.“*<sup>142</sup>

Projev této síly nalézáme právě ve zmíněných dualitách.<sup>143</sup> Ty představují „očistěnou“ verzi toho, co v běžném životě můžeme vnímat v přírodě, která je však příliš nestálá a vztahy jsou v ní zahaleny vnější podobou. Tuto vnější podobu je třeba překročit a uchopit jejich pravdivější, univerzálnější a trvalejší podstatu. Mondrian požaduje, aby přírodní vztahy byly „zvnitřněny“ a abstrahovány do své celistvosti a přesnosti. Toto povědomí se pak následně promítne do našich činů a artefaktů a náš vztah k přírodě bude vyváženější.<sup>144</sup> „Když dochází k externalizaci tímto způsobem, dialektické protiklady jsou očištěny a představeny ve své

---

<sup>139</sup> Ibid., str. 109. O nových zobrazovacích prostředcích bylo pojednáno v kapitole o uměleckém hnutí De Stijl. Zde uveďme snad pouze to, že Mondrian věřil, že jím zvolené prostředky nejlépe abstrahují od přírodních a individuálních zjevů: „Tak se skrze *rozepětí* a *omezení* (extrémy: krajním jedním a krajním druhým) zrodí *vyvážený vztah umístění* – *pravoúhlý vztah*: tak se realizuje rozepětí *bez individuálního omezování*, jednak odlišností v barvě ploch, a jednak pravoúhlým vztahem linií nebo barevných ploch. Pravoúhlost barvu *neuzavírá*, ale vymezuje. Tak je nakonec barva v *pravoúhlé* ploše potřetí a dokonale určena.“ (Mondrian, Piet: Nové zobrazování v malířství, in: viz výše, str. 22.)

<sup>140</sup> Blotkamp, Carel: *Mondrian: The Art of Destruction*, viz výše, str. 109.

<sup>141</sup> Ibid. Mondrian se o symbolech v umění vyjadřuje ve své studii jen na jednom místě: „Stará moudrost zobrazovala vztah vnitřku a vnějšku křížem. Avšak tento ani jiný *symbol* nemůže být zobrazovacím prostředkem abstraktně-reálného malířství: symbol na jedné straně opět zakládá omezení a na druhé straně je *příliš* absolutní.“ (Mondrian, Piet: Nové zobrazování v malířství, in: viz výše, str. 34.)

<sup>142</sup> Mondrian, Piet: Nové zobrazování v malířství, in: viz výše, str. 38. (Mondrian tento svůj koncept přibližuje k Aristotelově substanti. Jedná se o „to nejhlubší obecné“ nezávislé na zevnějšku.)

<sup>143</sup> Crowther, Paul: *The Dialectic of Abstract-Real in Mondrian*, in: viz výše, str. 130.

<sup>144</sup> Ibid., str. 132.

pravé podobě jako jejich jednota. Dva antagonistické prvky jsou jinými slovy ‚v rovnováze‘ a v harmonii [...]. Abstrakce jim tak umožňuje, aby byly vyjádřeny ‚vyhraněně‘.“<sup>145</sup>

Mondrian používá ve svých textech termín „vyhraněný“ právě v souvislosti s abstraktním - pohyb od přírodního k abstraktnímu, vývoj z neurčitosti do určitosti chápe jako pohyb od nevyhraněného k vyhraněnému. Tento termín tedy charakterizuje vlastnost čistého a jasného zobrazování univerzálního. Abstraktní umění dokáže vyjádřit vztah vyhraněným způsobem skrze výše jmenované nové zobrazovací prostředky.<sup>146</sup>

*„Tak stále čistším viděním přírody malířství dospělo k abstraktnímu: skrze zobrazování viditelného došlo k vyhraněnému zobrazování toho, co se jeví na viditelném – k čistému zobrazování vztahů.“*<sup>147</sup>

Proces abstrakce, která odhaluje čisté vztahy, prostupuje podle Mondriana všemi aspekty života. „Každá historická epocha je charakterizována specifickým vztahem mezi nejzákladnějšími dualitami. Univerzální bude jednou převažovat, jindy dochází k jeho ústupu směrem k individuálnímu a vnějšímu. Celkově ale Mondrian vidí lidský vývoj s převládající trajektorií. Naše úsilí zmírnit tragédii skrze nalezení pravdy a klidu v rovnováze protikladů nás vede čím dál tím více směrem k univerzálnímu. Modernita má v tomto ohledu privilegované postavení. Více než kdykoliv předtím je vnější svět zvnitřňován a pojímán pomocí dualit.“<sup>148</sup> Mondrian ve své studii „Nové zobrazování v malířství“ zdůvodňuje, proč se abstraktně-reálné malířství objevuje až nyní:

*„Ačkoliv kultivace přírodnosti člověka jde spolu s kultivací jeho více interiorizované podstaty, první nedrží vždy vyrovnaný krok s druhou.“*

---

<sup>145</sup> Ibid.

<sup>146</sup> Termínu „vyhraněný“ (v anglických překladech se používá slovo „determinate“) věnuje překladatel Mondrianových studií Petr Rezek v doslovu knihy *Lidem budoucnosti* vedle pojmu „beelding“ poměrně velkou pozornost. K tomuto Mondrianově pojmu uvádí: „Rádi bychom upozornili na souvislost mezi určitostí a vyhraněností. Cesta k prapůvodnímu rozepětí vede přes hranatost a rozlomení tvaru, který hranatý není. Je to cesta určování neurčitého a jejím prototypem je vyhraňování, které značí nabytí určitého tvaru. Jakmile se zakřivení a kulatost počnou určovat, tj. narovnávat, napřimovat a napínat, počne se odhalovat prazákladní rozevření, které teprve umožňuje (ona ‚příčina‘ ukazování prostoru), aby se všechno ostatní ukázalo.“ (Rezek, Petr: Poznámky k terminologii, in: viz výše, str. 150–151.)

<sup>147</sup> Mondrian, Piet: Nové zobrazování v malířství, in: viz výše, str. 61.

<sup>148</sup> Crowther, Paul: The Dialectic of Abstract-Real in Mondrian, in: viz výše, str. 132.



*Tak lze vysvětlit, proč se abstraktně-reálné zobrazování objevuje teprve nyní. Je možné z toho vyvodit, že teprve nyní v člověku nastala vyváženost ve vztahu zevnějšíku a vnitřku, přírodního a duchovního.*<sup>149</sup>

Tento nový vyvážený vztah si podle Mondriana žádá také nový styl. Přírodní styl v umění končí a uvolňuje místo „čistému výrazu uměleckého stylu“.<sup>150</sup>

Člověk skutečnost kolem sebe tedy transformuje, přeměňuje ji v abstrakci – avšak tak, že ji opět činí reálnou.<sup>151</sup> Tento pohyb byl již podrobně naznačen v kapitole zabývající se podobnostmi Mondrianova pojetí s Hegelovou filozofií. Zahrnuje v sobě postup od vnější přírody přes vnitřní abstrakci až k následné konečné exteriorizaci, která nabízí plnější, hodnotnější a vyhraněnější podobu toho, co je reálné. Paul Crowther tento pohyb popisuje takto: „Abstrahovat od přírody znamená tvořit koncept něčeho, co je uspořádanější, celistvější a přesnější než příroda sama. [...] Zároveň povyšujeme naše duševní povědomí směrem k univerzálnímu díky pohybu od nečisté představy jednoty (odvozené samozřejmě od přírodních zjevů) k čisté představě založené na vnímaných vztazích a dualitě. Naše duševní abstrakce od přírody vede jinými slovy k vyhraněnějšímu pochopení univerzálnosti jak prvků v přírodě, tak i ducha. Pravdu pojmáme v jejím nejplnějším významu.“<sup>152</sup> Abstraktně-reálné umění stojí podle Mondriana na cestě mezi „absolutně-abstraktním“ a přírodním, tedy „konkrétně-reálným“. Abstraktně-reálné umění není tedy tak abstraktní jako myšlenková abstrakce a zároveň ani tak skutečné jako hmatatelná realita. „Je esteticky živoucím *zobrazením*: zjevem, ve kterém se jedno přeměňuje v druhé.“<sup>153</sup>

Mondrian ve studii „Nové zobrazování v malířství“ přibližuje koncept krásy k pravdě. Moderní člověk je podle něj schopen vidět zevnějšek ve vyváženém vztahu k vnitřku, a tedy vnímat věci jako celek a přijímat život v jeho celistvosti:

*„Právě proto vidí [člověk] přírodu a ducha, svět a víru, umění a náboženství – člověka a boha jako jednotu.*

---

<sup>149</sup> Mondrian, Piet: Nové zobrazování v malířství, in: viz výše, str. 16.

<sup>150</sup> Ibid.

<sup>151</sup> Ibid., str. 30.

<sup>152</sup> Crowther, Paul: The Dialectic of Abstract-Real in Mondrian, in: viz výše, str. 135.

<sup>153</sup> Mondrian, Piet: Nové zobrazování v malířství, in: viz výše, str. 18.

*Vývoj vědomí způsobuje, že se krása rozvine v pravdu. Můžeme říci, že krása je pravda esteticky subjektivně vnímaná.*<sup>154</sup>

I v tomto vztahu jde tedy o postupný vývoj od krásy jakožto subjektivizované pravdy směrem k univerzálnímu. Krása je smyslově vnímatelným vyjádřením univerzálních vztahů. Všechna umění se vždy snažila vyjádřit tuto univerzální sílu:

*„Všechny historické styly ukazují jedno společné úsilí, totiž vyjádřit univerzální.*

*Tak má každý styl časově neurčený obsah a dočasný zjev. Časově neurčený (univerzální) obsah můžeme nazvat univerzálností stylu, dočasný zjev specifičností nebo individuálností stylu. Styl, v němž individuální nejvíce slouží univerzálnímu, bude nejvyšším stylem; styl, v němž je univerzální obsah zobrazen nejurčitěji, bude stylem nejčistším.*<sup>155</sup>

Ve studii „Nové zobrazování v malířství“ Mondrian přisuzuje rozhodující roli oblasti malířství, které pro něj představuje nejrozvinutější formu nového umění a které se stává dobrým příkladem pro ostatní druhy umění i pro kulturu jako celek. Nové zobrazování v malířství nás nechává tušit, jak bude vypadat budoucí kultura. Je „první vlaštovkou“, která odhaluje tendence a sklony, které se začínají objevovat ve společnosti – v náboženství, vědě, ale i v činnostech běžného života. Do té doby skryté a neurčité vědomí je postupně stále více vytlačováno vědomím čistých vztahů a univerzálního principu. V umění lze jednotu protikladů uskutečnit abstraktně. To je také důvodem, proč umění předchází reálnému životu. „Reálný život musí vyčkat na ekvivalenci jednoho a druhého, aby dosáhl jednoty.“<sup>156</sup> Mondrian si nicméně nemyslí, že toto nové vědomí budou hájit masy lidí. Pochopit a vyjádřit nové povědomí doby,<sup>157</sup> které se teprve rodí, je úkolem pouze malých skupin okolo výrazných jedinců. Teprve po rozšíření a zdomácnění ho masy přijmou za vlastní.<sup>158</sup>

---

<sup>154</sup> Ibid., str. 41. V poznámce pod čarou Mondrian svou myšlenku ještě rozvíjí: „Stojí pak krása pravdě v cestě? Stojí pravdě v cestě v čase tak, jako v čase stojí vnější v cestě vnitřnímu, přírodní duchovnímu, ženskému mužskému. Právě skrze krásu lze – v čase – esteticky zjevit pravdu.“

<sup>155</sup> Mondrian, Piet: Nové zobrazování v malířství, in: viz výše, str. 12.

<sup>156</sup> Ibid., str. 44.

<sup>157</sup> Podle Mondriana právě povědomí doby určuje umělecký výraz a zároveň umělecký výraz zrcadlí povědomí doby. (Mondrian, Piet: Nové zobrazování v malířství, in: viz výše, str. 10.) Umění je tedy pro Mondriana „přesným zobrazením interiorizované kultury“ (Ibid., str. 29.).

<sup>158</sup> Blotkamp, Carel: *Mondrian: The Art of Destruction*, viz výše, str. 110.

*„Vyznačuje-li se nové povědomí doby vyhraněným viděním jednoty přírody a ducha, sledujeme, že se objevuje ve skupinách a tyto skupiny se formují kolem jednotlivců.“<sup>159</sup>*

*„Průkopníci tvoří tak, že reagují na vnější podněty. Nevedou je masy, nýbrž to, co vidí a cítí. Odkrývají vědomě anebo nevědomě základní zákony skryté ve skutečnosti a usilují o to, abychom si je uvědomili. Takto podporují lidský vývoj.“<sup>160</sup>*

Z prvního Mondrianova období stojí rozhodně za zmínku také text „Přírodní realita a abstraktní realita. Esej ve formě trialogu“, kterého jsme se dotkli již v předcházející kapitole. V tomto textu na pomezí teoretické stati a uměleckého eseje Mondrian předkládá své názory na umění v daleko přístupnější formě.<sup>161</sup> Známejším trialogu předcházela kratší text s názvem „Dialog o novém zobrazování“, který byl rovněž publikován v *De Stijl* přibližně s půlročním předstihem během února a března roku 1919. Účastníky dialogu jsou zpěvák a malíř, oba dva hájí své stanovisko, které vychází z jejich specifického druhu umění. Trialog je koncipován jako rozhovor tradičního malíře (X), laického milovníka umění (Y) a abstraktně-reálného malíře (Z). Moderní malíř, který samozřejmě zastává Mondrianovy názory, se snaží přesvědčit své přátele o nutnosti zavedení nového přístupu v umění. Tradiční umělec je na druhé straně zastáncem konvenční, naturalistické malby. Text, který má podtitul „Během procházky z venkova do města“, je rozdělen do sedmi kapitol, postavy procházejí postupně sedmi místy od přírodní scenérie až do moderního ateliéru abstraktně-reálného malíře.<sup>162</sup> Jedná se o autobiografický text, a to nejen z důvodu, že Z představuje samotného Mondriana, ale také kvůli tomu, že jednotlivá místa, která postavy navštěvují, korespondují s obrazy, které Mondrian ve skutečnosti namaloval.

První scéna se odehrává v rovné krajině s výrazným horizontem. Právě vyšel měsíc. Všichni tři muži se shodují na tom, že příroda je krásná a inspiruje je. Nicméně Z, abstraktně-reálný malíř, zdůrazňuje:

---

<sup>159</sup> Mondrian, Piet: Nové zobrazování v malířství, in: viz výše, str. 55.

<sup>160</sup> Mondrian, Piet: Umění plastické a čisté plastické umění, in: viz výše, str. 110.

<sup>161</sup> Tradice vysvětlovat určité teorii o umění přístupnější formou rozhovorů samozřejmě sahá až k Platónovým dialogům. Tato forma byla však oblíbená i během osmnáctého a devatenáctého století.

<sup>162</sup> Carel Blotkamp ve své knize *Mondrian: The Art of Destruction* píše, že není náhoda, že studie obsahuje právě sedm kapitol a sedm scén. Číslo sedm není posvátné jen v židovsko-křesťanské tradici, ale hraje podle něj také velmi významnou roli v teozofii. Ta rozlišuje právě sedm fází v kosmickém vývoji od hmoty k duchovnímu principu. (Blotkamp, Carel: *Mondrian: The Art of Destruction*, viz výše, str. 140.)

*„Neměli bychom klouzat po povrchu přírodního, ale v jistém smyslu bychom měli vidět skrze něj: musíme se dívat hlouběji, musíme vnímat věci abstraktně a hlavně univerzálně. Jedině tak budeme vnímat přírodu jako čistý vztah. A jedině tak se pro nás stane vnější skutečnost tím, co opravdu je: odraz pravdy.“<sup>163</sup>*

Z letmého přečtení Mondrianových textů by se obecně mohlo zdát, že se důrazně staví proti všemu přírodnímu. Takový závěr by byl jistě nepřesný. Pro Mondriana není příroda něco, na co se máme koukat, ale spíše něco, za co máme svým pohledem pronikat, něco, co je klíčem k vyšší realitě.<sup>164</sup> Jeho postoj tedy není celkově odmítavý. Zde je třeba především rozlišovat mezi přírodním (pravá skutečnost) a naturalistickým v umění (výrazový prostředek). Mondrian se stavěl pouze proti tomu druhému. Na jiném místě v trialogu nechává opět Mondrian promlouvat abstraktně-reálného malíře:

*„V nové plastičnosti ničení znamená zároveň obnovu: rovnocennost fyzického a duchovního najednou. Přírodní není ničeno, pouze mu je odebrán vnější obal.“<sup>165</sup>*

Po obsahové stránce trialog přímo navazuje na první Mondrianovu studii. Objevují se v něm stejné otázky a témata, které Mondrian podrobně rozebíral v „Novém zobrazování v malířství“. Například „třetí scéna trialogu se odehrává v noci, kdy na jasném nebi nad širokou rozlohou vody svítí hvězdy. Abstraktně realistický malíř staví krásu této scény nad krásu pohledů na strom a řeku, které mu teď připadají příliš rozdrobené, ve svých konfiguracích příliš svévolné, a proto příliš spjaté s tím, čemu říká ‚tragika‘ – s individuálně či subjektivně emotivním, které se nyní snaží odstranit.“<sup>166</sup> Díky tomu, že Mondrian v trialogu používá konkrétní příklady pro ilustraci svých myšlenek, se text jeví v mnohém srozumitelnější.

Tři účastníci rozhovoru podnikají symbolickou procházku, která začíná na venkově a končí v moderním městě. Postupně procházejí drsnou, nekultivovanou přírodou naplněnou přirozeným světlem a nakonec se dostávají do města, světa, který je utvářen lidskou rukou a vyplněn artefakty.

V první scéně se dovídáme, že v přírodě existují vztahy rozpoznatelné podle místa a naší vlastní schopnosti je spatřit. Následující scény poukazují na znepokojivou nahodilost

---

<sup>163</sup> Mondrian, Piet: *Natural Reality and Abstract Reality: An Essay in Trialogue Form*, viz výše, str. 31.

<sup>164</sup> Golding, John: Mondrian a architektura budoucnosti, in: viz výše, str. 35.

<sup>165</sup> Mondrian, Piet: *Natural Reality and Abstract Reality: An Essay in Trialogue Form*, viz výše, str. 46.

<sup>166</sup> Golding, John: Mondrian a architektura budoucnosti, in: viz výše, str. 21.

přírody (scéna 2) a na daleko jednoznačnější pohled na panorama, které umožňuje vnímat tyto vztahy jasněji (scéna 3). Poté účastníci přicházejí na místa formovaná člověkem, ve kterých se již projevuje lidský duch: procházejí zahradou (scéna 4), okolím mlýna (scéna 5) a kostela (scéna 6). Poslední sedmá scéna se odehrává v ateliéru moderního malíře, kde se vztahy nakonec objeví „vyhraněně“ v nejčistší podobě.<sup>167</sup> Zde milovník umění pochopí, že nové umění (neoplasticismus) je jen logickým vyústěním stavu umění a celé kultury. Nakonec musí uznat, že pohled abstraktně-reálného malíře se blíží skutečnosti nejvíce.<sup>168</sup> Dochází k závěru: „Zde, v tomto pokoji, se abstraktní pro mě skutečně stalo reálným.“<sup>169</sup>

## 6.2 Jednotlivé druhy umění

V první publikované studii „Nové zobrazování v malířství“ se Mondrian zabývá především oblastí malířství. Studie „Neoplasticismus: Všeobecný princip plastické ekvivalence“ z roku 1920 je zhuštěnou verzí prvního textu a zároveň předkládá pohled na další druhy umění. Mondrian tuto studii věnoval „lidem budoucnosti“. Jedná se rovněž o první Mondrianův článek, ve kterém použil termín „neoplasticismus“. Tento pojem ztotožňuje s konceptem abstraktně-reálného umění, se kterým pracoval v předešlých textech. Mondrian se ve studii o neoplasticismu pokouší aplikovat svou teorii postupně na architekturu, sochařství, literaturu, hudbu, dramatické umění a tanec. Podle něj je obsah všech umění stejný, jejich společným cílem je zobrazení harmonie mezi individuálním a univerzálním a mezi dalšími protiklady. Tomáš Pospiszyl přibližuje Mondrianův přístup k „modernistickému esencialismu“: „Jednotlivé umělecké disciplíny se zbavují všeho zbytečného a zavádějícího a soustřeďují se na to, co je vnitřně konstituuje. Malířství, architektura a další druhy uměleckých projevů ve snaze po vlastním sebeuvědomění hledají svou esenci.“<sup>170</sup> Jednotlivé druhy umění se tak liší pouze možnostmi zobrazování; každé umění má svůj specifický vyjadřovací prostředek.

---

<sup>167</sup> James, Martin S.: Introduction, in: Mondrian, Piet: *Natural Reality and Abstract Reality: An Essay in Trialogue Form*, viz výše, str. 14.

<sup>168</sup> Blotkamp, Carel: *Mondrian: The Art of Destruction*, viz výše, str. 140.

<sup>169</sup> Mondrian, Piet: *Natural Reality and Abstract Reality: An Essay in Trialogue Form*, viz výše, str. 101.

<sup>170</sup> Pospiszyl, Tomáš: Abstrakce podle Pieta Mondriana, in: viz výše, str. 167.

„O dosažení estetické plastičnosti ve vztahu mezi individuálním a univerzálním, mezi subjektivním a objektivním, mezi přírodou a duchem usilují veškeré druhy umění: plastická jsou tudíž všechna umění bez výjimky.“<sup>171</sup>

Podle Mondriana jsou tedy veškerá umění zapojena do procesu postupného očišťování vlastní formy. Mondrian nicméně uznává, že jednotlivá umění nejsou v tomto procesu na stejném místě a některým bude trvat ještě dlouho, než svého cíle dosáhnou. Všem druhům umění se Mondrian nevěnuje stejným dílem. V některých případech podává poměrně detailní analýzu potřebných kroků k očištění jejich formálních prostředků a k dosažení rovnováhy. K oblastem umění, ke kterým neměl tak blízko, se vyjadřuje v obecnější rovině.<sup>172</sup>

Není náhodou, že jednotlivé druhy umění a vztahy mezi nimi jsou tématem, kterým se Mondrian zabýval především v letech 1920–1927. Jedná se totiž zároveň o období, kdy byl nejvíce spjat s časopisem *De Stijl*, do kterého přispívali vedle malířů, také architekti, básníci a sochaři. Časopis *De Stijl*, který měl podtitul „Měsíční revue nového umění, vědy a kultury“, nepojímal jednotlivé druhy umění jako oddělené a zcela samostatné oblasti, spíše se snažil jednotlivé druhy propojovat dohromady v duchu německého pojetí „Gesamtkunstwerk“. <sup>173</sup> Je pravda, že Mondrian zůstal po celou dobu vyznavačem především malířství a k některým společným projektům přistupoval dosti skepticky, přesto konfrontace s jinými druhy umění měly na Mondrianovu koncepci umění vliv.<sup>174</sup>

Ze všech umění Mondrian považoval malířství za nejsvobodnější v zobrazování „čistého vztahu“, a tedy také za nejvhodnější příklad nejen pro ostatní druhy umění, ale i pro společnost jako celek.

K architektuře jakožto dalšímu vizuálnímu umění měl Mondrian relativně blízko. Spojení malířství a architektury v dokonalou harmonii považoval za nutnost. Podle něj se jednoho dne malířství stane nadbytečným a tato harmonie vztahů bude nakonec vyjádřena v celém našem prostředí. Ačkoliv se Mondrian tohoto stavu nedožil, sám ho částečně realizoval v podobě svých ateliérů v Paříži a také v Londýně. Ty byly do posledního detailu promyšleny z architektonického a malířského hlediska včetně všeho zařízení a nábytku.

<sup>171</sup> Mondrian, Piet: Neoplasticismus: Všeobecný princip plastické ekvivalence, in: viz výše, str. 77.

<sup>172</sup> Blotkamp, Carel: *Mondrian: The Art of Destruction*, viz výše, str. 135 a 166.

<sup>173</sup> Mondrian například uvádí: „Nová plastičnost tento nepřátelský vztah ruší: všechna umění opět sjednocuje.“ (Mondrian, Piet: Neoplasticismus: Všeobecný princip plastické ekvivalence, in: viz výše, str. 84.)

<sup>174</sup> Blotkamp, Carel: *Mondrian: The Art of Destruction*, viz výše, str. 128–129.

Mondrian si ve svých ateliérech v podstatě vytvořil podobu harmonického prostředí, které předpovídal celé společnosti a našemu životnímu prostoru v budoucnosti.<sup>175</sup>

Stejně jako ostatní druhy umění i sochařství se podle Mondriana musí očistit a hlavně by mělo zrušit ideu „uměleckého díla jako předmětu či věci“. Všechna umění se postupně začínají podílet na plastickém vyjádření vyváženého vztahu.<sup>176</sup>

Mondrianovým názorům na literaturu a hudbu jsme se podrobněji věnovali v kapitole o futurismu a dadaismu. Na tomto místě pouze dodejme, že i v literatuře a hudbě Mondrian pracoval s koncepcí vztahu dvou protikladů. V hudbě se jedná o vztah tónů a „ne-tónů“, v literatuře o protiklady významové. Podle Mondriana jediná možnost, jak se dostat k čistšímu významu slov, je používání slovních protikladů v jejich těsném umístění vedle sebe. Mondrian však přiznává, že literatuře bude trvat osvobození od její tradiční formy daleko déle, než tomu bylo u malířství. Tato cesta je o to složitější, že jazyk je úzce spjat s každodenním používáním řeči a slovo není lehké oddělit od jeho konvenčního významu a individuálního citového zabarvení. Pokud se povede jazyk osvobodit, bude možné v daleké budoucnosti podle Mondriana vytvářet například zcela nové zvuky.<sup>177</sup> O nových zvucích Mondrian hovoří i ve vztahu k hudbě. Oceňuje, že moderní hudba přinesla uvolněnější melodii. Melodie by měla být podle něj nahrazena rytmem. Kriticky se vyjadřuje k tradičním tónovým stupnicím, aniž by ale dokázal nabídnout jejich alternativu. Na druhé straně optimisticky přijímá vývoj soudobého jazzu a moderní taneční hudby obecně. Podle Mondriana jazz a neoplastické malířství jsou dnes jedinými druhy umění, které dokážou manifestovat nový způsob života. Oba pracují se svou formou takovým způsobem, že umožňuje vyjádřit univerzální jednotu.<sup>178</sup>

I původní pojetí divadla se podle Mondriana postupně z nového umění vytratí, protože v gestech a mimice převládá individuální:

*„Není-li divadlo pro nového člověka obtíž, pak je to přinejmenším nadbytečnost. Až nový duch dosáhne vrcholného rozkvětu, gesta a mimika se budou interiorizovat: uskuteční v každodenním životě to, co divadlo ukazovalo a popisovalo zvenčí.“<sup>179</sup>*

---

<sup>175</sup> Podobu Mondrianových ateliérů známe z dochovaných fotek. Mondrian je také sám popsal v sedmé scéně svého trialogu.

<sup>176</sup> Mondrian, Piet: Neoplasticismus: Všeobecný princip plastické ekvivalence, in: viz výše, str. 85.

<sup>177</sup> Ibid., str. 86–87 a také Blotkamp, Carel: *Mondrian: The Art of Destruction*, viz výše, str. 137.

<sup>178</sup> Mondrian, Piet: Jazz and Neo-Plastic, in: Holtzman, Harry, James, Martin S. (eds.): *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*, viz výše, str. 217–222.

<sup>179</sup> Mondrian, Piet: Neoplasticismus: Všeobecný princip plastické ekvivalence, in: viz výše, str. 94.

### 6.3 Postavení a úkol umělce

Je zajímavé, že na místech, kde Mondrian hovoří o různých druzích umění, podává někdy ambivalentní názory na roli umělce. Na jedné straně umělec pro Mondriana představuje ve vztahu ke společnosti jakéhosi proroka či jejího vůdce, který jí odkrývá základní zákony skryté ve skutečnosti, které sama nedokáže odhalit.<sup>180</sup> Disponuje intuicí, která mu umožňuje zachytit první signály budoucího vývoje společnosti. Umělec navíc dokáže tyto podněty z viditelné skutečnosti zformovat do konkrétní smyslové podoby.<sup>181</sup>

*„Právě z viditelné skutečnosti čerpá objektivitu, kterou potřebuje proti své vlastní subjektivitě. Právě z viditelné skutečnosti čerpá své prostředky výrazu: a právě život okolo něho činí jeho umění ne-figurativním.“*<sup>182</sup>

Když ovšem Mondrian na druhé straně hovoří o umělecké praxi, zastává jiné stanovisko. Umělci jsou podle něho příliš svázáni s tradiční uměleckou formou svého umění a nedokážou se odpoutat od vlastního individuálního výrazu, a proto většina z nich brání dalšímu uměleckému rozvoji. To je také důvodem, proč například v textech o architektuře přikládá větší váhu inženýrům než architektům nebo proč upřednostňuje jazz či strojově reprodukovanou hudbu před hudbou klasickou.<sup>183</sup> Ostatně do budoucna Mondrian s umělci příliš nepočítá. Tak, jak se budou stírat rozdíly mezi uměním a naším životním prostorem, tak úloha umělce ve společnosti bude postupně ztrácet smysl. Až bude ve společnosti dosaženo rovnováhy, skončí i vláda životní tragiky a úkol umění bude splněn:

*„Umělec‘ bude pohlcen ‚plným lidským bytím‘. ‚Ne-umělec‘ mu bude roven. Bude stejně proniknut krásou. Podle svých dispozic se bude jeden zabývat estetickou, druhý vědeckou a třetí jinou činností – jako ‚oborem‘, který je rovnocennou částí celku. Stavitelství, sochařství, malířství a umělecké řemeslo se pak stanou architekturou, tj. naším prostředím.“*<sup>184</sup>

---

<sup>180</sup> Mondrian píše: „Temperament umělce, *estetické* vidění poznává styl; běžné vidění jej naproti tomu nespátřuje ani v umění, ani v přírodě. Běžné vidění je vidění individua, které se nedokáže pozdvihnout nad individuální.“ (Mondrian, Piet: *Nové zobrazování v malířství*, in: viz výše, str. 14.)

<sup>181</sup> Blotkamp, Carel: *Mondrian: The Art of Destruction*, viz výše, str. 166–167.

<sup>182</sup> Mondrian, Piet: *Umění plastické a čisté plastické umění*, in: viz výše, str. 122. V této studii Mondrian používá termíny „figurativní umění“ a „ne-figurativní umění“, které, jak z kontextu vyplývá, ztotožňuje se svým dřívějším konceptem abstraktně-reálného umění.

<sup>183</sup> Blotkamp, Carel: *Mondrian: The Art of Destruction*, viz výše, str. 167.

<sup>184</sup> Mondrian, Piet: *Realizace neoplasticismu v daleké budoucnosti a v současné architektuře*, in: viz výše, str. 98.



## 6.4 Vztah umění ke společnosti a jejímu vývoji

Vztahem umění ke společnosti se Mondrian zabýval především ve třicátých a čtyřicátých letech v přímé souvislosti s politickým děním v Evropě. Některé jeho texty můžeme považovat za přímou odpověď na vzrůstající vliv nacismu a sovětského socialismu. Ve vztahu k těmto událostem se Mondrian snažil popsat svou vlastní utopistickou „neo-socialistickou“ vizi budoucího světa na základech jeho obecného pojetí kultury.<sup>185</sup>

Dopadu umění na společnost se ale Mondrian věnoval již ve svých dřívějších textech. Například ve studii „Neoplasticismus: Všeobecný princip plastické ekvivalence“ popisuje svůj pohled na budoucí vývoj kultury. Nová éra podle něj přináší konec tragédie v životě. Umění nové doby dokáže překonat nerovnováhu a ukončit převahu jedné věci nad jinou. Všechny části společnosti budou sjednoceny v dokonalé harmonii.

Tématu vztahu umění ke společnosti je zasvěcen i rozsáhlý text „Umění a život. Nové umění – Nový život. Kultura čistých vztahů“ z roku 1931, jenž Mondrian koncipoval jako samostatnou knihu. Celá společnost musí být podle Mondriana osvobozena a přetvořena podle příkladu, který započalo umění. Stejným způsobem, jak neoplastické malířství našlo konkrétní podobu harmonické rovnováhy, musí i společnost reformovat své tradiční instituce – stát, církve či rodinu – a nalézt novou rovnováhu, která bude odrážet nové povědomí doby a moderní způsob života.<sup>186</sup> „Lidská společnost se podle Mondriana stává čím dál víc společenstvím svobodných lidí, podobně jako abstraktní umění je vyjádřením výrazových prostředků osvobozených od zobrazování přírody.“<sup>187</sup>

Současně s tím, jak Mondrian ve svých textech oslavuje vznik nové moderní společnosti, přikládá velkou váhu životu v metropoli. Ta podle něj představuje „nejdokonalejší exteriorizaci“.<sup>188</sup>

---

<sup>185</sup> Na tomto místě zmiňme v první řadě studii „Osvobození od útlaku v umění a životě“ z let 1939–1940. V knize *Lidem budoucnosti* byla otištěna pouze druhá část studie. Celá úvodní pasáž, kterou Mondrian sám smazal před publikováním článku, která se ale dochovala v původním rukopise, poukazuje na možné zneužívání umění totalitními režimy. (Mondrian, Piet: *Liberation from Oppression in Art and Life*, in: Holtzman, Harry, James, Martin S. (eds.): *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*, viz výše, str. 320–330.)

<sup>186</sup> Mondrian, Piet: *The New Art – The New Life: The Culture of Pure Relationships*, in: Holtzman, Harry, James, Martin S. (eds.): *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*, viz výše, str. 244–276 a také Blotkamp, Carel: *Mondrian: The Art of Destruction*, viz výše, str. 223.

<sup>187</sup> Pospiszyl, Tomáš: *Abstrakce podle Pieta Mondriana*, in: viz výše, str. 164.

<sup>188</sup> Mondrian, Piet: *Nové zobrazování v malířství*, in: viz výše, str. 54. Mondrian také na stejné stránce uvádí: „Skutečně moderní umělec vidí metropoli jako abstraktní život uvedený do formy – je mu blíže než příroda.“

## 7. Závěr

*Oproti dřívějšímu, kdy člověk jen zpíval nebo plasticky vyjadřoval krásu přírody,  
nyní novým duchem novou krásu sám vytváří.  
Nový člověk se bez této nové krásy již nemůže obejít,  
poněvadž zde v ekvivalentní opozici vyjadřuje svůj vlastní obraz.  
NOVÉ UMĚNÍ SE ZRODILLO.*

Piet Mondrian

V této diplomové práci jsme se snažili podat ucelenou koncepci umění obsaženou v teoretickém díle Pieta Mondriana. Představili jsme její nejvýznamnější aspekty a čtenáře jsme seznámili s nejpodstatnějšími tématy, která Mondrian ve svých studiích rozebírá. Nejprve jsme krátce vylíčili osobnost samotného Pieta Mondriana s důrazem na jeho teoretickou tvorbu. V následující kapitole jsme podrobně představili tři nejvýznamnější východiska jeho koncepce umění. Mondrian, stejně jako další průkopníci abstraktního umění na začátku dvacátého století, byl silně ovlivněn učením teozofie, z níž převzal myšlenku evolučního principu. Tento společný princip, který je všudypřítomný, řídí nejenom celou společnost, ale i oblast umění, která přispívá k pokroku a rozvoji světa. Od holandského filozofa a mystika M. H. J. Schoenmaekerse přejal Mondrian velkou část své terminologie, především pojem „neoplasticismus“, který hraje ústřední roli v jeho koncepci umění. Nejzajímavější východisko Mondrianova pojetí nalézáme ve filozofii Georga Wilhelma Friedricha Hegela. Mondrianův postoj vykazuje jasný dialektický charakter v jeho pohledu na svět. Umění podle něj přináší harmonizaci dvou protikladů.

V další kapitole jsme se pokusili vystihnout kontext Mondrianovy koncepce umění. Mondrian byl úzce spjat s uměleckou skupinou De Stijl, se kterou sdílel stejné názory na zobrazovací prostředky nového umění a na jeho vztah ke společnosti. Ve svých článcích se rovněž odkazuje na další soudobá avantgardní umělecká hnutí. Společně s představiteli futurismu a dadaismu byl Mondrian přesvědčen o nutnosti reformy stávajícího umění a hledání nových přístupů. Paralely k Mondrianově koncepci umění jsme našli také v myšlení Waltera Benjamina, a to především ve dvou aspektech. Oba autoři se zabývali vztahem umění k masové společnosti a také změnou ve vnímání umění v souvislosti s mechanizací a reprodukovatelností umění v moderní době.

Celou koncepci umění obsaženou v teoretickém díle Pieta Mondriana chápeme jako jakýsi manifest nové estetiky. Nové, abstraktně-reálné umění je schopné vyjádřit obecné

vztahy, harmonii, klid a univerzální. Předkládá nám očistěnou verzi toho, co můžeme vnímat v životě a v přírodě v zahalené a neurčité podobě. Díky změnám, které se postupně objevují ve společnosti, umělci přicházejí s novým čistým plastickým vyjádřením. Staré umění reflektovalo pouze povědomí minulé doby, která byla založena na materiálním základu. Nové umění je však plastickým vyjádřením čistého vyváženého vztahu vystavěném na duchovním vědomí. Umění podle Mondriana nachází rovnováhu protikladů skrze vztah mezi univerzálním obsahem a individuálním výrazem, který se projevuje v jeho stylu. Pouze takové vyvážené umění nás dokáže osvobodit od tragédie našeho života.

Stejným způsobem, jak nové plastické umění dokázalo vytvořit rovnováhu dvou protikladů, tak i společnost a celé naše životní prostředí spěje k obdobnému cíli. Čisté vztahy, které známe z nového umění, by se měly rozšířit do celého prostoru města. Moderní metropole budou pravým domovem nového člověka – člověka, který je plně orientován k abstraktnímu pojetí světa. V daleké budoucnosti budou podle Mondriana jednotlivá umělecká díla postupně začleněna do nového života vyvážených vztahů. Mondrian předkládá svůj neoplastický obraz jako živé paradigma toho, co by v budoucnu měl život představovat pro člověka i celou společnost. Všechna umění dohromady budou v sobě obsahovat hodnoty kultury a budou vytvářet život kolem nás. Tento odkaz Mondrian zanechal „lidem budoucnosti“.

## 8. Doslov

*V Mondrianově díle můžeme zachytit formální svět a propast,  
jež tento svět dělí od světa dějů.*

Vilém Flusser

Nacházíme se v době zvratu, zvratu, který „nerozděluje pouze svět tam venku, ale dokonce i zde uvnitř.“ „Všichni můžeme konstatovat bolestný přelom ve vlastním myšlení a prožívání věcí. Přelom, jemuž čelíme, aniž bychom jej dokázali pochopit.“ Nerozumíme vlastnímu myšlení ani našemu vlastnímu životu... „Obrazy – věci nebo světa, jaký je a jaký má být, nebo jaký je a jaký má být člověk – postrádají smysl“...

„Z této strany se otevírá výhled na nepředstavitelný svět čistých vztahů. V okamžiku, kdy se obrátím zády k představitelnému a smysluplnému světu (ať proto, že mi způsobuje nevolnost, nebo proto, že mne ten druhý fascinuje svou harmonií), vidím onen druhý svět, matematický a muzikální, složený z bytostí, kterým my říkáme ‚formy‘ a Platón ‚ideje‘ [...]. A tento svět vidím ne v čisté vizi platónské teorie, ne v mystické vizi inspirace – je tady, mám ho přímo před sebou a ukazuje mi ho Mondrian.“<sup>189</sup>

---

<sup>189</sup> Flusser, Vilém: Mondrian aneb zrození strukturalismu, in: *Výtvarné umění*, č. 3–4 (1996), str. 205.

## 9. Literatura

### 9.1 Primární zdroje

- Holtzman, Harry, James, Martin S. (eds.): *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*, G. K. Hall & Co., Boston 1986.
- Mondrian, Piet: *Lidem Budoucnosti*, Triáda, Praha 2002.
- Mondrian, Piet: *Natural Reality and Abstract Reality: An Essay in Trialogue Form*, George Braziller, Inc., New York 1995.
- Benjamin, Walter: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: Benjamin, W.: *Výbor z díla I: Literárněvědné studie*, OIKOYMENH, Praha 2009, str. 299–326.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Smyslově-morální účinek barev*, Fabula, Hranice 2004.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Estetika*, sv. 1, Odeon, Praha 1966.
- Kandinsky, Wassily: *O duchovnosti v umění*, Triáda, Praha 2009.
- Kupka, František: *Tvoření v umění výtvarném*, Mánes, Praha 1923.
- Steiner, Rudolf: *Tajná věda v nástinu*, Fabula, Hranice 2005.
- Steiner, Rudolf: *Theosofie: úvod do nadsmyslového poznání světa a určení člověka*, Fabula, Hranice 2010.
- Steiner, Rudolf: *Tajemství barev*, Fabula, Hranice 2005.

### 9.2 Sekundární zdroje

- Baljeu, Joost: The Problem of Reality with Suprematism, Constructivism, Proun, Neoplasticism, and Elementarism, in: Ackerman, J., McKnight Crosby, S., Janson, H., Rosenblum, R. (eds.): *Painting from 1850 to the Present*, Volume 12, Garland Publishing, Inc., New York 1976.
- Blotkamp, Carel: Annunciation of the New Mysticism: Dutch Symbolism and Early Abstraction, in: Tuchman, M.: *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, Los Angeles County Museum of Art, New York 1986.
- Blotkamp, Carel: *Mondrian: The Art of Destruction*, Reaktion Books, London 2001.

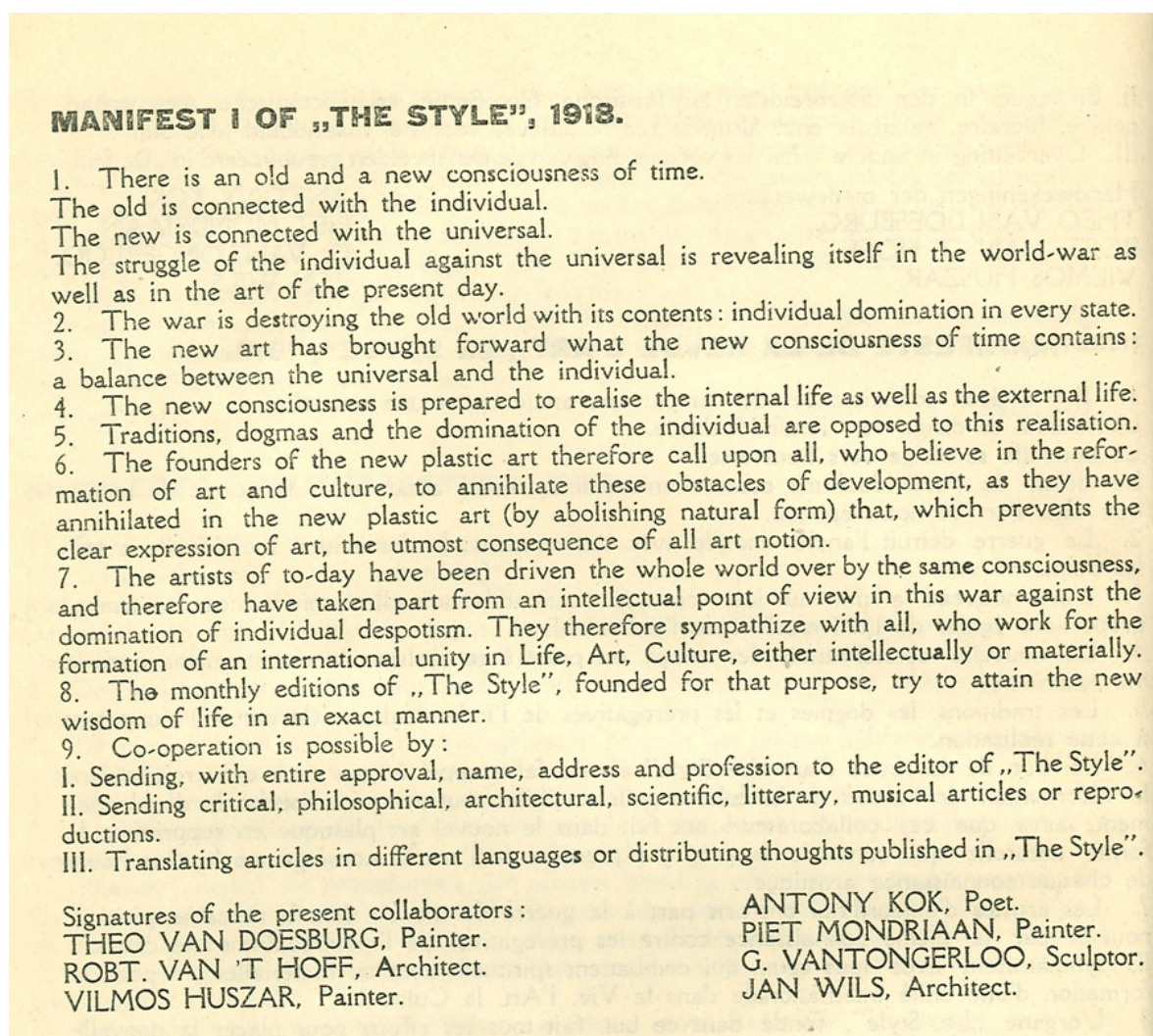
- Bois, Yve-Alain: The Iconoclast, in: Rudenstine, A. Z. (ed.): *Piet Mondrian. 1872–1944*, Leonardo Arte-NGA-MoMA, Milano-Washington-New York 1994, str. 313–362.
- Crowther, Paul: The Dialectic of Abstract-Real in Mondrian, in: Crowther, P.: *The Language of Twentieth-Century Art: A Conceptual History*, Yale University Press, New Haven 1997, str. 129–148.
- Dachy, Marc, Dachy Mayuko (eds.): *Mondrian/De Stijl*, Centre Pompidou, Beaux Arts Editions, Paris 2010.
- Elgar, Frank: *Mondrian*, Thames and Hudson, London 1968.
- Flusser, Vilém: Mondrian aneb zrození strukturalismu, in: *Výtvarné umění*, č. 3–4 (1996), str. 203–206.
- Golding, John: Mondrian a architektura budoucnosti, in: Golding, J.: *Cesty k abstraktnímu umění*, Barrister & Principal, Brno 2003, str. 7–40.
- Henkels, Herbert: *Mondrian: From Figuration to Abstraction*, Thames and Hudson, London 1988.
- Holtzman, Harry: Piet Mondrian: The Man and His Work, in: Holtzman, Harry, James, Martin S. (eds.): *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*, G. K. Hall & Co., Boston 1986, str. 1–10.
- Jaffé, Hans Ludwig C.: *Piet Mondrian*, Thames and Hudson, London 1990.
- James, Martin S.: Piet Mondrian: Art and Theory to 1917, in: Holtzman, Harry, James, Martin S. (eds.): *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*, G. K. Hall & Co., Boston 1986, str. 11–19.
- James, Martin S.: The Realism Behind Mondrian's Geometry, in: *Art News*, LVI (December 1957), str. 34–37.
- Kuspit, Donald: Abstract Painting and the Spiritual Unconscious, in: Kuspit, D.: *The Rebirth of Painting in the Late Twentieth Century*, Cambridge University Press 2000, str. 62–75.
- Lamač, Miroslav: *Myšlenky moderních malířů*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1968.
- Liessmann, Konrad Paul: *Filozofie moderního umění*, Votobia, Olomouc 2000.
- Overy, Paul: *De Stijl: art – architecture – design*, Thames and Hudson, London 2000.
- Pospiszyl, Tomáš: Abstrakce podle Pieta Mondriana, in: Mondrian, Piet: *Lidem Budoucnosti*, Triáda, Praha 2002, str. 152–168.

- Seuphor, Michel: Mondrian et la pensée de Schoenmaekers, in: *Werk*, LIII (1966), str. 362–363.
- Schapiro, Meyer: Mondrian: Řád a nahodilost v abstraktním malířství, in: Schapiro, M.: *Dílo a styl*, Argo, Praha 2006.
- Warncke, Carsten-Peter: *De Stijl 1917–1931: The Ideal as art*, Taschen, Köln 1991.
- Welsh, Robert: Mondrian and Theosophy, in: *Piet Mondrian (1872–1944): Centennial Exhibition*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1971, str. 35–51.

## 10. Přílohy

### 10.1 První manifest De Stijl

(*De stijl*, vol. 2, no. 1, Leiden 1918, otištěno v holandském, anglickém, francouzském a německém znění).



Zdroj: [http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/De\\_Stijl/2/1/pages/04.htm](http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/De_Stijl/2/1/pages/04.htm)



## 10.2 Druhý manifest De Stijl

(*De stijl*, vol. 3, no. 6, Leiden 1920, otištěno v holandském, francouzském a německém znění).

### MANIFESTE II DE „DE STIJL” 1920

#### LA LITTÉRATURE

l'organisme de la littérature contemporaine vit encore de la sentimentalité d'une génération affaiblie

#### LA PAROLE EST MORTE

les clichés naturalistes et les films dramatiques de mots  
que les fabricants de livres nous fournissent  
par mètre et au poids  
ne contiennent rien des nouveaux coups d'audace de notre vie

#### LA PAROLE EST IMPUISSANTE

la poésie asthmatique et sentimentale  
le „moi” et „lui”

qui est toujours usitée partout  
et principalement en hollande  
est sous l'influence d'un individualisme craintif de l'espace  
résidu fermenté d'un temps vieilli  
et nous remplit de dégoût

la psychologie dans notre littérature romanesque  
ne repose que sur l'imagination subjective  
l'analyse psychologique  
et la rhétorique encombrante  
ont **TUÉ LA SIGNIFICATION DU MOT**

ces phrases soigneusement mises l'une après l'autre et l'une en dessous de l'autre  
cette phraséologie **FRONTALE** et sèche  
dans laquelle les réalistes anciens présentaient leurs expériences bornées  
à eux-mêmes

sont entièrement impuissantes et ne peuvent exprimer les expériences collectives de notre temps

de même que l'ancienne conception de la vie  
les livres sont basés sur la

#### **LONGUEUR la DURÉE**

ils sont

#### **VOLUMINEUX**

la nouvelle conception de la vie réside dans la  
**PROFONDEUR et L'INTENSITÉ**  
et ainsi nous voulons la poésie

pour construire littérairement les événements multiples  
autour de nous et à travers de nous

il est nécessaire que la parole soit reconstituée  
aussi bien suivant le **SON** que suivant **L'IDÉE**

si dans l'ancienne poésie

par la domination des sentiments relatifs et subjectifs  
la signification intrinsèque de la parole est détruite

nous voulons par tous les moyens qui sont à notre disposition

la syntaxe  
la prosodie  
la typographie  
l'arithmétique  
l'orthographe

donner une nouvelle signification de la parole et une nouvelle force à l'expression

la dualité entre la prose et la poésie ne peut subsister  
la dualité entre le contenu et la forme ne peut subsister  
alors pour l'écrivain moderne la forme aura une signification directement spirituelle  
il ne décrira aucun événement  
il ne décrira point  
mais il ÉCRIRA

il recréera en la parole le collectif des événements :  
unité constructive du contenu et de la forme

nous comptons sur l'appui moral et esthétique de tous ceux qui collaborent à la rénovation  
spirituelle du monde

leyde-hollande avril 1920      theo van doesburg/ piet mondriaan/ antony kok

Zdroj: [http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/De\\_Stijl/3/6/pages/52.htm](http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/De_Stijl/3/6/pages/52.htm)

[http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/De\\_Stijl/3/6/pages/53.htm](http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/De_Stijl/3/6/pages/53.htm)

[http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/De\\_Stijl/3/6/pages/54.htm](http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/De_Stijl/3/6/pages/54.htm)